Milivoj Solar

TEORIJA PROZE

SNL

Zagreb, 1989.

FILOLOŠKI PRIRUČNICI

Urednik
Vera Čičin-Šain

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb

UDK 82.0-3(081)

SOLAR, Milivoj
Teorija proze / Milivoj Solar. – Zagreb : SNL, 1989. – 390 str. ; 25 cm. – (Filološki priručnici)

Bibliografske napomene: str. 367–390.

ISBN 86-329-0118-4

PREDGOVOR

Ova je knjiga izbor iz mojih radova o prirodi umjetničke proze, o načelima analize i tumačenja proznih književnih djela i o pojedinim proznim književnim vrstama. Kako sam o toj problematici objavio nekoliko knjiga i niz pojedinačnih radova u časopisima, smatram da je ovdje poduzetim izborom i poretkom ostvarena određena cjelina koja se uvjetno može nazvati »teorija proze«. Pri tome sam, naravno, daleko od pomisli da je u tako sačinjenoj knjizi izvedena doista sustavna i obuhvatna teorija proze, čak ni takva kakvu bih mogao sam danas zamisliti. Uvjeren sam, ipak, kako se moja okvirna stajališta nisu bitno mijenjala, pa se svi ovi radovi mogu shvatiti kao nastojanje da se neki okvirni nacrti i projekcije izvedu, razrade i prošire do granica određenih mojim znanjem i mogućnostima.

Zbog toga je uvod u ovu knjigu ostao onaj isti koji sam napisao za svoj prvi nacrt teorije proze, objavljen u knjizi *Ideja i priča*. Štoviše, čitav prvi dio ove knjige preuzima ključna poglavlja *Ideje i priče*, jer u njima zacrtana osnovna metodološka usmjerenja smatram uputstvima kako valja razumjeti donekle i moje ranije, a u velikoj mjeri sve moje kasnije napisane radove. Drugi dio ove knjige, međutim, prekida kontinuitet izlaganja prisutan u *Ideji i priči*, jer su ovdje izabrani radovi posvećeni isključivo teoriji romana, a u njima dolazi kako do određenog proširenja horizonta problematike, tako i do razrade nekih tema koje su u osnovnom nacrtu jedva naznačene. Tom je dijelu pridodan i *Ekskurs* esej *Smrt Sancha Panze*, koji na osobit način obrće perspektivu pristupa i tako uvodi tip diskursa neuobičajenog u znanosti, ali možda baš zbog toga i pogodnog da se iskaže i ono što nam se čini da je na rubu znanstvene spoznaje.

Treći dio knjige sadrži dosta cjelovit nacrt teorije novele i nekoliko radova posvećenih kraćim proznim vrstama. Osobito u *Teoriji novele*, ali i u *Eseju o eseju*, prisutne su neke manje promjene u mojem načinu obrade fenomena umjetničke proze, no smatram da se one u biti svode na veće uvažavanje nekih iskustava formalne i strukturalne metode no što je to bilo primjetljivo u mojim ranijim radovima. Takve se promjene mogu zapaziti i u nekim esejima u četvrtom dijelu, koji donosi izbor iz ponešto tematski uže određenih radova. Kako su, naime, ti radovi nastali u vremenskom rasponu od dvadesetak godina, razlike u nekim stavovima i pojedinim zaključcima mislim da su prirodne. Vjerujem da je ovim radovima ipak mjesto i u ovoj knjizi, jer su oni samo s jedne strane književnokritičke interpretacije, dok s druge strane oni razrađuju i šire objašnjavaju neke ideje o načelima proučavanja umjetničke proze, primjenjujući ih na osnovnu građu za svako iskustvo teorije proze, na obradu pojedinih književnih djela.

U cjelini gledano tako je ova knjiga nalik mozaiku s jasno uočljivim konturama određenog napora da se jedan način mišljenja o umjetničkoj prozi razvije u svojevrsnom dijalogu kako s mnogim suvremenim teorijama i orijentacijama tako i s iskustvom brojnih književnih djela. Nikako ne smatram da je taj dijalog završen; u tom smislu ne bih volio da se ovi radovi shvate kao sustavna i razrađena teorija. Nadam se, međutim, da oni neće biti shvaćeni ni kao niz uzajamno nepovezanih književnoteorijskih hipoteza i književnokritičkih razrada. Mislim da me ipak vodila zamisao o teoriji proze koju tek valja izgraditi, pa ako već posao i nije završen, samo na onom što je započeto može se vidjeti gdje valja rušiti a gdje nadograđivati.

U Zagrebu, listopada 1986.

Autor

UVOD

Nije se gospodin Jourdain samo iznenadio kad mu je rečeno da govori u prozi: zahvatilo ga je istinsko oduševljenje. Kada mu je najmljeni učitelj objasnio da se misao može izraziti samo na dva načina – ili u stihovima ili u prozi – to ga je još zbunjivalo: Jourdainu vjerojatno nikada nije palo na um da on izražavaneke misli, a kamoli da bi se te misli mogle izraziti ovako ili onako. Junaka Molièreove komedije oduševila je tek tvrdnja da je govorio u prozi svaki dan kada je zvao slugu da mu donese papuče. To mu se činilo otkrićem vlastitih skrivenih i njemu samom nepoznatih sposobnosti. Da je mogao osvijestiti to otkriće, koje ga je očaralo, vjerojatno bi ovako rasudivao: Ako sam četrdeset godina govorio a da nisam znao da govorim u prozi, to mora značiti da sam mogao i umio govoriti na način koji ima svoje vlastito ime, dakle na način koji je nešto posebno. Nisam »naprosto« govorio, ako se može govoriti u prozi i još nekako drugačije: govorio sam, dakle, na način koji ima svoju posebnu kvalitetu. Nesvjesno sam, prema tome, u svom govoru ostvario nešto što ga odlikuje od »govora naprosto«, od običnog govora koji nije ni proza ni stihovi. Zaključak: to što sam govorio u prozi znači da sam znao i umio nešto što ne znaju i ne umiju oni koji naprosto govore.

Gdje je gospodin Jourdain pogriješio? — Pitanje nije tako jednostavno kao što se čini zbog navike pozivanja na očitost i ondje gdje zapravo nije ništa ni predočeno. Možemo doduše reći, pozivajući se na logiku, kako Jourdain griješi, jer pojam »proza« uzima u pozitivnom smislu, a taj se pojam može samo negativno odrediti: ako je proza sve ono što nisu stihovi, smiješno je da građanin koji želi postati plemić to ne razumije. Okolnosti Jourdainova oduševljenja ipak su znatno složenije, želimo li učiniti očitim to negativno određenje proze. Učiteljevo objašnjenje pretpostavlja, naime, odvajanje misli od izraza, kako bi se moglo tvrditi da se misao može izraziti jedino ili u stihovima ili u prozi, a negativno određenje proze pretpostavlja opet da jedino stihovima pripada kvaliteta, ona ista, uostalom, koju danas nazivamo umjetnošću. Znači li to da ova

razlikovanja, koja načelno pripadaju staroj retorici, osporavaju da proza uopće ima neku posebnu kvalitetu u odnosu na običan govor? Znači li to da je proza u njima mišljena kao obična proza, proza običnog govora? Ni Jourdainov učitelj, čini se, nije sasvim precizan: u njegovu objašnjenju leži klica Jourdainovih zabluda: retorika ne govori o prozi obična govora, ona govori o *književnoj* prozi i o stihovima, ona se služi riječju »proza« kada misli na jedan način kultivirana jezičnog oblikovanja, takav način u kojem misao dolazi do uspjelo obrađena izraza. I govor u prozi podlijegao je njoj određenim zakonitostima, baš kao i govor u stihovima; u svakom se raspravljanju o prozi ili stihovima već unaprijed pretpostavljalo da se govori o »njegovanom govoru«. Običan govor, govor »naprosto« kao »prost« govor u svakom smislu, nije uopće mogao biti predmet učena razmatranja, pa ni područje spomenute dihotomije. Jourdain je tako u nekom smislu imao pravo: čim je njegov učitelj svakodnevnu izreku: »Donesi mi moje papuče« nazvao prozom, stavio ju je u razinu razmatranja koju prema tradiciji stare retorike nikako nije mogla postići. Jourdainov »slučaj« ima tako šire okvire: u njemu se ogledaju teškoće oko razlikovanja koja ostaju i nakon što se mijenja predmet na kojem su ona sama uočena.

U obzoru modernijih razgraničenja rekli bismo zato da je Jourdainova pogreška u tome što izraz »proza« nesvjesno razumijeva kao ono što nazivamo umjetničkom prozom. Naša nova distinkcija: umjetnička proza – neumjetnička proza, nastala na temelju razlikovanja književnosti u širem smislu i umjetničke književnosti, objašnjavala bi vrlo jednostavno Jourdainovo oduševljenje kao smiješnu zabludu s kojom se, tako reći, gotovo svaki dan susrećemo: koliko ljudi danas govori i piše običnu prozu u uvjerenju da stvara umjetničku prozu! Ipak, i u tom obzoru pojavljuje se cijeli niz nejasnoća u razlikovanjima koja se ukrštaju i prepleću u različitim dimenzijama osnovnih značenja. Umjetničkoj prozi pripisujemo, sudeći po samom idiomu, neku kvalitetu koju označujemo pridjevom »umjetnička«. Izbjegnemo li sve rasprave o tome što zapravo znači umjetnost i kako je valja pobliže odrediti, ostaje ipak jedna uputa sadržana u samoj riječi, uputa da se radi o nečem umjetnom, načem što nije naprosto prirodno, nego je nekako napravljeno. U tom je smislu umjetnička proza u najmanju ruku »pravljena« na taj način što običnom, prirodnom načinu izražavanja pridolazi još nešto, nešto što ga čini različitim od normalnog načina izražavanja. U sustavu tzv. klasičnog obrazovanja, na osnovi kojeg u nekom smislu govori i Jourdainov učitelj, stih je taj artificijelan izraz koji izražavanju daje kvalitetu što ga čini očito umjetnim, a odsutnost stihova upozorava da se radi o nečemu što ima sasvim drugačiju svrhu od izražavanja u stihovima. Stoga, kada mi danas kažemo da i stihovi i proza mogu pripadati umjetničkoj književnosti, odnosno književnosti kao umjetnosti, zahtijevamo razlikovanje koje se ne zasniva na nečem očitom, nego se korijeni u spekulativnoj ideji o umjetničkom stvaralaštvu kao kvaliteti koja nije neposredno vezana za formalan, »vanjski« način na koji se oblikuje jezični izraz. Ako se s tog aspekta i ne može reći da gospodin

Jourdain ima pravo što sebi pripisuje izražavanje koje zbog termina »proza« smatra umjetnošću, ne može se na prečac reći ni suprotno; »donesi mi moje papuče«, na kraju krajeva, *može biti* i umjetnička proza, što dokazuje i jednostavni misaoni eksperiment: tu rečenicu možemo shvatiti kao dio Molièreove komedije *Građanin plemić*.

Na prvi pogled ovo kao da protuslovi plodnim rezultatima moderne stilistike, znanstvene discipline koja proučava upravo ono što se najopćenitije naziva umjetničkom kvalitetom jezičnog izraza kako u stihovima tako i u prozi. Stilistika umjetničke proze nije nikakva hipotetična konstrukcija: danas postoje brojni radovi u kojima je na ovaj ili onaj način proučeno kako pojedini autori, pojedina djela, književne škole ili pak cjelokupne epohe izgrađuju ono što se naziva proznim izrazom, kakvim se služe riječima, kako prave rečenice, kakvi se ritmovi mogu nazreti u njihovim rečenicama, kako su one komponirane u veće cjeline i kakve zaključke, na kraju, iz svih tih i sličnih elemenata možemo izvući za umjetničku vrijednost u najširem ili pak sasvim posebnom smislu (tj. u smislu, pojedine koncepcije umjetnosti). Premda će stručnjaci u najvećem broju slučajeva i sami priznati da se u tim i takvim istraživanjima nije nikada nedvosmisleno utvrdilo u čemu je kvaliteta umjetničkog djela ili opusa o kojem je riječ, premda će redovno mnogo skromnije tvrditi kako njihova istraživanja pružaju tek temelje ili elemente jedne veće sinteze, koja će tek uslijediti, ipak su činjenice da je cijelo to nastojanje okrenuto prema analizi tzv. formalnih sredstava izraza, da ono, dakle, na ovaj ili onaj način priznaje razliku umjetničkih i neumjetničkih tekstova na razini samog teksta, i da se iskustva stečena takvim radom ne mogu zanemariti. Mi bismo, doduše, mogli tvrditi da u našem primjeru između rečenice: »Donesi mi moje papuče« koju smo samo izgovorili ujutro i one koja stoji u Molièreovu djelu nema nikakve razlike, ali samo ako je istrgnemo iz veće cjeline kojoj ona u svakom slučaju pripada. Sve rečenice Molièreova djela i sve rečenice koje je netko izgovorio u nekoj govornoj situaciji ipak pokazuju, rekli bi stilističari, razliku i na samoj razini izraza.

No ako ostavimo po strani radikalizirane koncepcije koje prelaze okvire stilistike kao odredne znanstvene (pa prema tome i predmetom i metodom ograničene) discipline, moderna deskriptivna stilistika u biti se mora ograničiti na opis onog izbora jezičnih sredstava koji karakterizira pojedina književna djela ili grupe djela.[1] Takav opis ona mora izvesti na temelju lingvističkih kategorija, što znači u okviru određenih okvirnih doktrina o jeziku. U osnovi sve se te doktrine temelje na razlici između predmeta govora (*heuresis*) i oblika govora (*lexis*), na razlici koja niječe jedinstvo sadržaja misli i njezina oblika, na razlici, dakle, koja omogućuje postojanje stilističkih varijanata između kojih se obavlja određeni izbor tzv. sredstava izraza.[2] Taj izbor postaje predmet proučavanja bilo na način deduktivnog svođenja na uzore (u starijim normativnim sustavima) bilo na način induktivnog zaključivanja zasnovanog na pažljivu opisu što većeg broja primjera (u novijim deskriptivnim sustavima). U ovom posljednjem slučaju, jedino ako opis ne prelazi okvire fonetike, morfologije, sintakse i

semantike koja nema filozofske pretenzije, stilistika ne zahvaća problematiku kvalitete u svim njenim vidovima; tada je ona relativno egzaktna znanstvena disciplina, ali je tada upravo njezina egzaktnost ograničava na studij sredstava izraza, takav studij kojem je pitanje o svrsi izražavanja neprimjereno i unutar tog lingvističkog pojmovnog aparata nerješivo.

Moderna opisna stilistika, prema tome, neće moći učiniti gospodinu Jourdainu očitom načelnu razliku između umjetničke i obične proze, premda su njezine zasluge velike kada je riječ o utvrđivanju svih onih osobina koje karakteriziraju način izražavanja pojedinog umjetničkog djela, autora ili razdoblja. Stilistiku umjetničke proze zato valja razlikovati od poetike, ako naime poetiku shvatimo kao disciplinu koja treba da se zasniva na poznavanju načela književne proizvodnje, koja treba da raspravlja »o pjesničkoj umjetnosti samoj i o njezinim oblicima, što je svaki u biti, i kakav oblik treba davati pjesničkom gradivu, ako se hoće da pjesničko djelo bude lijepo«.... kao što kaže Aristotel u prvoj rečenici djela koje je postavilo temelje evropskoj refleksiji o pjesničkom umijeću. Dok stilistika čuva nasljeđe stare retorike, jer se njezina analiza sredstava izraza temelji u biti na shvaćanju ukrasa (*ornatus*) kao razlike između običnog i kultiviranog (umjetnog pa poslije umjetničkog) govora, dotle poetika ide za utvrđivanjem književnog oblikovanja u širem smislu, tj. u smislu organizacije pjesničkog svijeta djela po načelima svojstvenim pojedinim književnim vrstama.[3]

Treba pri tome primijetiti da je, za razliku od moderne stilistike, upravo svrha književnog izražavanja zanimala Aristotela: ne samo u skladu s njegovim učenjem o svršnom uzroku, nego i u skladu s uvidom da su sredstva uvijek sredstva određenih svrha, što znači da se iz analize sredstava ništa ne može zaključiti o svrsi, nego da zaključak o svrsi prethodi analizi sredstava. Djelomice upravo stoga Aristotelova *Poetika* i *Retorika* čine okvire u kojima se književnost proučavala u dugom razdoblju evropske povijesti, okvire koji određivahu kako je uopće moguće postaviti pitanje o načelima proizvodnje onoga što je poslije označeno kao umjetnička književnost. Odredivši *oponašanje* kao bitnu karakteristiku pjesništva, a *uvjeravanje* kao bitnu karakteristiku govorništva, Aristotel je otvorio do danas aktualnu raspravu o modalitetima svakog jezičnog izražavanja. Po tim određenjima poetika mora biti zaokupljena onim što i kako se oponaša u pjesništvu, ona mora obraditi sredstva, predmete i načine oponašanja te zbog toga i može uspostaviti elemente pojedinih književnih vrsta, npr. tragedije, izvodeći ih iz »života« koji je predmet oponašanja; tako priča (*mythos*), govor, karakter, misli, predstava i glazba čine elemente analize tragedije, pri čemu priča, uz karaktere, ima odlučujuće značenje. Retorika pak, koja se bavi sposobnošću uvjeravanja, obrađuje sredstva i načine uvjeravanja i popularnog dokazivanja. Ona je vezana uz logiku, jer utvrđuje oblike dokazivanja, a istražuje i pronalazi sva raspoloživa sredstva uvjeravanja raspoređujući dokaze na logičke, etičke i emocionalne. Budući da se retorika ne bavi jezikom u svrhu oponašanja,

nego jezikom u svrhu uvjeravanja, ona u biti utvrđuje postupke kojima se može postići najveći mogući uspjeh s obzirom na želju da koga u što uvjerimo.

Kako se mijenja cjelokupna kulturna orijentacija u helenizmu, u srednjem vijeku, u renesansi ili u naše doba, retorika i poetika isprepleću se u različitim shvaćanjima. Prevlast retoričke dimenzije, na primjer u glasovitoj Horacijevoj poslanici, nazvanoj *Ars poetica*, vodi do izjednačivanja funkcije oponašanja i uvjeravanja: ako je svrha književnosti da »i zabavi i koristi«, ova utilitarna dimenzija eliminira dobar dio problematike Aristotelove *Poetike*, čineći poetiku kao učenje o pjesništvu učenjem o sredstvima izraza koji teže maksimalnom efektu. Kad se, zatim, u Ciceronovim retoričkim spisima i Kvintilijanovu *Obrazovanju govornika* oblikuje cjelovit sustav retorike, analiza jezičnog medija ima prvenstvo pred analizom oponašanja: svako učenje o pjesništvu biva učenje o onim sredstvima jezičnog izraza koja se koriste i u pjesništvu. Ako je retorika tada i svojevrsna poetika proze, ona je to samo zato što pravila stihovanog, vezanog govora jedino preostaju poetici u vrijeme koje je sklono da formalizirani kriterij umjetnosti na razini izraza zadrži kao jedini predmet refleksivne obrade. Stihovi tako pripadaju poetici, a proza retorici u donekle pojednostavljenoj shemi razvitka evropske poetike od helenizma do novog doba.[1]

Poetika umjetničke proze nema zato prave kontinuirane tradicije. Ona izrasta iz jednog problematskog kruga, onoga što ga dobro uokviruje novovjekovni naziv »estetika«. Razlikovanje između umjetničke i neumjetničke proze razvija se tek na osnovi razlikovanja umjetničke i neumjetničke književnosti, a njegova je pozadina razvitak znanstvene proze s jedne i umjetničke proze s druge strane. Tek jedna nova ideja, naime, ideja književnosti kao umjetnosti, omogućuje okupljanje i proznih i stihovanih tvorevina u jednu novu zajedničku porodicu, porodicu umjetničkih djela, takvu porodicu koja obuhvaća osim književnih djela i djela likovnih umjetnosti i glazbe. Shvaćanje književnosti kao umjetnosti izrasta na jednom novom, subjektiviranom shvaćanju umjetnosti kao stvaralaštva, na jednoj ideji, dakle, koja crpi svoj izvor u analogiji s načinom na koji u biblijskoj tradiciji Bog stvara svijet. Tek kada u nasljeđe poetike i retorike, kao disciplina koje su nastale na temelju iskustva grčke filozofije, ulazi novi element stvaralačke moći čovjeka — najprije kao kreature, a zatim kao samostalnog kreatora — pojam umjetnosti nadilazi pojam formalnog umijeća i umjetnost postaje kvalitetom koja prelazi okvire kultiviranog govora. To omogućuje da se izraz sám o sebi shvati kao vrijednost, pa i pomanjkanje ukrasa može biti shvaćeno kao pozitivna osobina.

Razumijevanje ove estetičke dimenzije unosi tako više svjetla u komiku Jourdainova oduševljenja. Mi naime *pretpostavljamo* u umjetničkoj prozi kvalitetu koja nije neposredno dana u samoj rečenici: »Donesi mi moje papuče«, pa ni u nekom većem sklopu više rečenica. Radikalna je negacija stare retorike ako kažemo da je, prema tome, sve u načinu kako čitamo

rečenice, da je umjetnička kvaliteta u čitaocu, a ne u tekstu ali takva negacija ipak mora dopustiti da tekst usmjerava čitaoca, da on doduše nije automatski umjetničko djelo, ali je ipak neki oslonac na kojem se umjetničko djelo izgrađuje, da je on generatrisa umjetničkog djela, kao što kaže jedan suvremeni teoretičar. U suprotnom, ako prihvatimo sve konzekvencije takve negacije retorike, o velikim književnim djelima uopće ne bismo mogli govoriti. A to dalje znači da poetika umjetničke proze treba voditi računa o onom što se ostvaruje tako reći *između* teksta i čitaoca, o jednom odnosu presudnom za svaku analizu umjetničke proze, takvu analizu koja stvarno želi uvažiti da je njezin predmet *umjetnička* proza, a ne naprosto prozni izraz. U tom odnosu teksta i čitaoca uspostavlja se određen smisao djela, a taj smisao biva konstituens estetičke dimenzije; tek na temelju smisla književnog djela, onog djela koje prihvaćamo (ili ne prihvaćamo) u okvirima vlastita shvaćanja smisla književnosti, izrasta ono što bismo mogli nazvati predmetnim područjem proučavanja kako književnosti u cjelini tako i umjetničke proze napose.[5]

To će reći da poetika umjetničke proze uvijek, na ovaj ili onaj način, unaprijed uvažava razliku umjetničke i neumjetničke proze, jer ili unaprijed pretpostavlja da umjetnička proza »dočarava« pjesnički svijet, dok znanstvena proza npr. to ne čini, ili nastoji u načinu izgrađivanja pjesničkog svijeta pokazati u čemu se taj način razlikuje od onog kojem je rezultat »prozni svijet znanosti«. U oba slučaja, međutim, ona u neku ruku transcendira književni tekst i ta je transcendencija to očitija što je tekst o kojem je riječ bliže običnom govoru ili načinu izlaganja uobičajenom u znanosti. Kada je riječ o stihovima lirske pjesme, stilističku razinu razmatranja nije teško dići na rang estetičke: iscrpna analiza sredstava izraza, svih onih načina odstupanja od običnog govora, počevši od formalne strukture stihova i strofa pa do neuobičajenih značenja riječi uvjetovanih osobitim kontekstom, upućuje odmah na posebnu funkciju jezika koja se ovdje pojavljuje neposredno u rangu posebna realiteta: pjesnički svijet se rađa, tako reći, jednim skokom u novu sferu mogućeg prihvaćanja jezika. I u dramskom tekstu, tekstu koji govori glumac na pozornici, pojavljuje se neposredno osobitost jezika koji sada čini pomoćno sredstvo ostvarivanja jedne složene fikcije, jednog novog, drugog, pa prema tome i drugačijeg, svijeta na pozornici; prirodno je što taj »drugi« svijet traži i drugačiji način govora te što se samo taj svijet pozornice i taj govor pozornice uzajamno uvjetuju unutar sasvim osobita načina postojanja. Tek kada je riječ o prozi romana ili novele, osobito o novoj prozi kojoj ne bez razloga nećemo dati nikakav pridjev pjesničke, ritmičke ili lirske, javlja se teškoća objašnjenja Jourdainove zablude u najčistijem vidu: javlja se problem izgradnje poetike umjetničke proze koja treba da pokaže kako se proznim, nepoetskim, pa prema tome i neumjetničkim, sredstvima izgrađuje umjetnički, poetski svijet.

Umjetnička proza, naime služi se jezikom na način koji *neposredno* može u potpunosti odgovarati načinu kojim se koristi znanstvena proza i proza običnog govora. Opisi, izještaji, razgovori pojedinih ličnosti i često

sasvim diskurzivno razlaganje i obrazlaganje ne moraju se nipošto udaljavati od onih oblika jezičnog izražavanja kojima se služimo u sasvim nepoetske svrhe, dok samo poneki tipovi umjetničke proze izričito upozoravaju na tzv. metaforičku potrebu jezika. Tek *posredno* može se zapaziti ona razlika koja ipak načelno dijeli sve oblike umjetničke proze od proze u drugim vidovima, jer tek na razini cjelokupna smisla djela možemo govoriti o ostvarenju pjesničkog svijeta koji se gradi na temelju sintetičkog uvida u prikazani svijet kojeg su karakteristike strane zaključivanju podložnoj iskustvenoj verifikaciji. Umjesto da jezik sâm sobom upućuje na vlastitu novu dimenziju u kojoj ga treba prihvatiti i razumjeti, kao što je to slučaj u stihovima gdje jedinstvo ritma i slike upućuje na čitave nizove mogućih asocijativnih tokova, jezik umjetničke proze prikazuje fiktivnu stvarnost kao da je ona zbiljska i time tek posredovano ulazi u svoju vlastitu dimenziju: umjetnička proza služi se sudovima kao i znanstvena proza, samo što su njezini sudovi pseudosudovi sa stajališta mogućnosti empirijske provjere, odnosno, drugačije rečeno: diskurzivno mišljenje biva u njoj korišteno kao sredstvo za uspostavljanje onog cjelovita jedinstva koje razložito obrazlaganje nikada ne može postići zbog prirode vlastitog postupka upućenog na razlaganje.

Time svaki pristup proučavanja umjetničke proze, pogotovo onaj koji želi načelno zahvatiti razliku umjetničke proze od ostalih vidova proznog izražavanja, treba da govori o prikazanoj predmetnosti ili predstavljenom svijetu — kao što je to uobičajeno reći u novijoj terminologiji izrasloj na osnovama fenomenološke analize slojevite strukture književnog djela — više no o sredstvima prikazivanja. Sloj zvuka, rekli bismo u tom okviru, ne igra u prozi gotovo nikakvu ulogu, a sloj jedinica značenja ne udaljuje umjetničku prozu od proze običnog govora; ritmičko-melodijske linije npr., ako se i mogu zapaziti, ne znače ništa odlučno za smisao proznog djela, kao što semantička analiza, opet, može pokazati da riječ »kuća« u umjetničkoj prozi ima načelno isto značenje kao i u svakodnevnom iskazu. Tek u trećem sloju po analizama Romana Ingardena,[6] sloju predstavljene predmetnosti ili svijeta, mogu se nazreti mogućnosti utvrđivanja onoga što umjetničku prozu čini umjetničkom prozom, što taj prikazani svijet čini različitim od iskustvenog svijeta prikazanog na drugi način. Problem uspostavljanja pjesničkog svijeta otkriva se tako u analizi proznih književnih djela kao problem jezičnog oblikovanja koje se ne služi, ili se barem ne služi prvenstveno, onim aspektima jezika koji u običnom govoru i znanstvenoj prozi ne dolaze do izraza, nego operira, tako reći, dijelovima fiktivne zbilje: iskustva i znanja o predjelima, ljudima i narodima, o pojedinim sasvim osobitim predmetnim područjima, kao što su ostale umjetnosti, moral ili religija, karakteri i njihovi uzajamni odnosi kao i, možda na prvom mjestu, ljudske sudbine u društvenom životu, postaju građa koja svojim osebujnim rasporedom i načinom prikazivanja čini pjesnički svijet proznog književnog djela. Umjetnička proza kao da »na razumski način ponovno osvaja izgubljeno carstvo poezije«, kao što reče Hegel u *Estetici*.

To znači da je poetika umjetničke proze, za razliku od stilistike, upućena na svojevrsni odnos između zbiljskog i pjesničkog svijeta, premda taj odnos nipošto ne treba shvatiti upravo u smislu realističke doktrine o »isječku života« i »odražavanju stvarnosti«. Odnos čitaočeva iskustvenog svijeta i svijeta koji prikazuje autor proznog umjetničkog djela ne može se, naime, uopće uspostaviti, niti se može govoriti o analizi načina izgradnje pjesničkog svijeta, ako se ne pretpostavi određena zbilja koja nije književna zbilja i u poredbi s njom ne odredi način kako ta »istinska zbilja« postaje novom »književnom zbiljom«. Tek je pojednostavljeni vid tog odnosa onaj u kojem zbilja nastupa kao stvarnost društvenog života, premda i taj vid može biti i te kako plodonosan za istraživanje ako ono nije slijepo za sve nijanse izražavanja i suptilnu upotrebu stilističkih sredstava, jer analiza upravo tih stilističkih sredstava omogućuje da se na osnovi pretpostavke o »stvarnom svijetu« rekonstruira umjetnički svijet koji nije naprosto paslika ovog prvog. Dovoljno je ovdje upozoriti samo na jednu od najutjecajnijih suvremenijih knjiga o pripovjednoj književnosti evropskog kulturnog kruga, na djelo *Mimesis* Ericha Auerbacha,[7] pa da uvidimo sve vrijednosti i ove mimetičke varijante hipotetičkog odnosa stvarnog i pjesničkog svijeta. Auerbacha ne zanima u prvom redu spoznajni karakter književnosti, on je daleko od svake pojednostavnjene teze o odražavanju zbilje, ali je njegovim istraživanjima nužna instancija prema kojoj se određuje svrha sredstava izraza i tu instanciju on pronalazi u pojmu stvarnosti kao zbilje društvenog života koju književnost na različite načine prikazuje: analiza nove zbilje književnih djela opire se tako na jedan tradicionalni pojam zbilje i u usporedbi s njim utvrđuje sve nijanse razlika i odstupanja, dolaska novog ili prekovremenog zadržavanja starog.

Ova, nazovimo je »klasično realistička koncepcija«, može se zamijeniti i drugačijim shvaćanjima one stvarnosti koja je transcendentna stvarnosti književnog djela te kao takva može služiti kao uporište svim usporedivanjima osobitosti pojedinih svjetova proznih umjetničkih djela. Na temelju jedne osnovne distinkcije ruskih formalista npr., čije su analize presudno utjecale i na tezu o potrebi da se proučava »djelo kao djelo« bez ikakvih vanjskih okolnosti njegova nastanka, danas ima mnogo utjecaja i razlikovanje između osnovnog slijeda zbiljskih događaja (formalisti su ga zvali »fabula«) i njihove umjetničke transformacije (formalisti su je zvali »siže«). Osnovni slijed događaja koje umjetnička proza, ili barem njezin veći dio, opisuje služi tada kao transcendentna instancija, kao realitet prema kojem se mogu utvrditi odstupanja i nove kombinacije presudne za oblikovanje novog, umjetničkog realiteta. Kronološki slijed događaja vrijedi pri tome kao književnom djelu transcendentni realitet, jer prirodna sukcesija, ireverzibilnost prirodnog zbivanja, u kojem se npr. otac ne može roditi prije sina, biva shvaćena kao ona na shemu reducirana zbilja koja je dovoljno »čvrsta« da može poslužiti kao okosnica čak i eventualnih grafičkih prikaza sukcesivne strukture pojedinog književnog djela.

Također hipoteza o manje-više konstantnoj tematici proznih književnih djela, hipoteza koja polazi od pretpostavke o kolektivno nesvjesnom i o

postojanju određenih tipičnih slika, likova i situacija, a koja je u široku zahvatu razrađena u djelu *Anatomija kritike* Northropa Fryea,[8] koristi se zapravo jednim transformiranim pojmom osnovne duhovne zbilje kao konstantom u utvrđivanju varijacija prilikom njezina književna oblikovanja. Mitska pozadina književnih djela tu biva realitet na kojem se ocrtavaju analize tzv. književnih struktura; umjetnička proza je reprezentacija mitskog iskustva, te klasifikacija načina i oblika te reprezentacije čini osnovu poetike: Aristotelova poetika tu je objašnjena u smislu da njezin osnovni pojam oponašanja valja shvatiti kao odnos mitske i književnoumjetničke zbilje.

U takvim shvaćanjima ne valja ipak tražiti samo povratak starom učenju o književnosti kao imitaciji prirode. Ako je suvremena poetika umjetničke proze upućena na način izgradnje pjesničkog svijeta sredstvima koja inače služe drugačijim svrhama, ako ona mora uzeti u obzir neki pojam zbilje kojim se koristi kao određenom instancijom na koju se opire analiza, to još nipošto ne znači da je napuštena ideja o stvaralačkoj novini književnog djela, ideja koja je vodila shvaćanje o potrebi interpretacije književnog djela kao samostalne cjeline. Naprotiv, u shvaćanjima koja teže prema korekciji ustaljenih pojmova o književnosti kao imitaciji, u korekciji koja prije svega naglašava da odnos književnosti i zbilje nije nikakva imitacija već postojećeg, valja vidjeti pokušaj da se riješi načelna teškoća kako nešto novo i originalno može biti shvaćeno i prihvaćeno od čitalaca koji raspolažu samo »starim« iskustvom. Pojam tradicije, prije svega u smislu nekog svima zajedničkog sustava sređenog iskustva na kojem onda izrastaju pojedinačne individualne kreacije, dobiva tako u studiju književnosti sve važniju ulogu, zahvaljujući prije svega utjecaju strukturalne lingvistike Ferdinanda de Saussurea. De Saussureovo razlikovanje, naime, između invarijantnog sustava jezika *(langue)* i govora *(parole)* kao individualnog pojedinačnog stvalačkog akta, kao i plodonosno upozoravanje na funkcioniranje jezika koji ne čini sustav substancijalno odredivih jedinica, nego se ostvaruje u određenim odnosima na temelju izbora i opozicije, potaklo je istraživanje svih sustava znakova i načina na koji se odvija komunikacija. Lévi-Straussova primjena zasada strukturalne lingvistike na područje široko zamišljene etnologije pružila je, nadalje, određene mogućnosti da se pokušajem utvrđivanja invarijantnih odnosa unutar duhovnih tvorevina kao što su mitovi, a također i umjetnička proza, stvori pojmovna aparatura u kojoj paradigma određenih književnih vrsta služi kao osnova na kojoj se određuju pojedinačna ostvarenja kao varijacije.[9] Pojam književne vrste dobiva tu ponovno odlučujuće značenje, pa se poetika umjetničke proze može zamisliti kao disciplina koja zahvaća područje proznih vrsta okupljenih u jednu porodicu kojom dominiraju novela i roman.

S druge strane, bogato iskustvo interpretacije pojedinih proznih umjetničkih tekstova, iskustvo orijentirano isključivo na posebnost i individualitet umjetničkih tvorevina, upućuje sve više na potrebu da se kritički prouči i sama mogućnost razumijevanja, a ne tek način na koji se

zbiva individualno umjetničko ostvarenje na pozadini općeg jezičnog sustava ili konvencija pojedine književne vrste. Ne samo da je polemički naglašavano načelo imanentne interpretacije teksta čista fikcija — jer tekst se uvijek tumači u okviru nekog konteksta — nego je fiktivna konstrukcija i neki općeprihvatljivi, jedinstven, samorazumljiv, »prirodan« kontekst u kojem razumijevanje teksta postiže objektivitet prirodnih znanosti. Jurij Lotman već u okviru dosta nesigurnih pretpostavaka strukturalne metode dolazi do zaključka da je tekst samo jedan od elemenata onoga što nazivamo umjetničkim djelom,[10] a konzekvencije takvog uvida vode u problematiku razumijevanja umjetničkog teksta na razini koja zahvaća neku filozofsku teoriju razumijevanja uopće. Tzv. povijesna interpretativna metoda smatrala je da se svaki tekst može razumjeti iz svog vremena, svojim vlastitim mjerilima i unutar općeg poznavanja povijesnih uvjeta njegova nastanka, ali je ona pri tome zapostavila činjenicu da se taj povijesni kontekst uvijek i sàm za sebe na određeni način interpretira i tako interpretacija pojedinog teksta predstavlja uvijek interpretaciju svih tekstova, odnosno interpretaciju duhovne tradicije u cjelini. Zato je problematika razumijevanja, koju je razvila obnovljena stara metoda hermeneutike, postala neizbježiva u onom načinu proučavanja umjetničke proze koji želi obuhvatiti cjelokupni horizont razumijevanja umjetničke književnosti. Ako bismo se, tako, vratili na primjer oduševljenja gospodina Jourdaina, morali bismo reći da za objašnjenje njegove zablude nije dovoljna ni stilistika, pa ni poetika umjetničke proze: potrebna je uz njih i određena hermeneutika, jer, naime, samo hermeneutika može u najvećoj mjeri pomoći objašnjenju činjenice zašto određene »obične rečenice«, poput one: »Donesi mi moje papuče«, možemo *razumjeti* kao umjetničku prozu.[11]

Teorija proze ne može se, prema tome, zamisliti po analogiji s teorijom stiha. Teorija stiha, naima, gradi se uvijek na pozitivnom određenju stiha, odnosno, pozitivno određenje stiha barem omogućuje njezino zasebno predmetno područje. Kako je stih »izvanredan govor« »osobito organiziran jezični izraz« ili naprosto »osebujan način jezičnog izražavanja«, njegova posebnost može biti shvaćena bilo kao umjetnička kvaliteta (u tradiciji starih poetika) bilo kao osobina irelevantna za umjetničku vrijednost (u novijim istraživanjima), ali podložna zasebnom, predmetom i metodom ograničenom ali baš zato relativno egzaktnom istraživanju. Za suvremeni znanstveni studij stiha tako nije važno da li su stihovi na kojima se obavlja istraživanje izuzetno vrijedni ili samo korektni proizvodi stihotvorstva: nema teorije *umjetničkog* stiha: postoji samo teorija stiha kao stiha. Za prozu, s obzirom na opozicije u kojima se ona pojavljuje, kao i nemogućnost da se njezin pojam pozitivno uspostavi u odnosu na stihove ili neku drugu osobinu na razini vanjskog oblika, ono što se naziva umjetničkom kvalitetom postaje presudna granica razgraničavanja. A to znači da teorija proze nije neka posebna znanstvena disciplina unutar teorije književnosti npr.; ona se može zamisliti jedino kao problematsko razmatranje koje uvijek ima »u temelju« neko shvaćanje umjetnosti i književnosti u cjelini pa bilo to shvaćanje određena razrađena

doktrina ili pak samo nejasna, tobože općeprihvatljiva, pretpostavka. Zato nije tek igra riječi ako kažemo da jedino teorija poezije može voditi teoriju proze od načelnih pitanja o prirodi umjetničke književnosti u cjelini i prirodi umjetničke proze napose do posebnih problema načina oblikovanja proznog književnog djela i prirode proznih književnih vrsta.

I DIO

SMISAO TEKSTA

U pretposljednjem poglavlju romana *Proces* Franza Kafke Josef K. dolazi u katedralu kako bi njezine umjetničke spomenike pokazao poslovnom prijatelju banke u kojoj je zaposlen. Upozoren od svoje prijateljice Leni da je hajka na njega započela, utučen uzaludnošću vlastitih pokušaja da shvati logiku suda i utvrdi način svoje obrane, on u tjeskobnom raspoloženju susreće u katedrali svećenika koji se predstavi kao tamnički kapelan. Nakon kraćeg razgovora o optužbi, toku procesa i krivnji Josefu K. se učini da može imati povjerenja u svećenika i da može napokon s njim »otvoreno govoriti«. »Ne zavaravaj se«, reče tada svećenik i ispriča mu slijedeću priču o čovjeku sa sela i zakonu:

»...U uvodnim spisima zakona kaže se o tom zavaravanju: Pred zakonom stoji vratar. Tome vrataru dolazi čovjek sa sela i moli da ga pusti u zakon. Ali vratar mu kaže da ga sada ne može pustiti. Čovjek promisli pa upita da li će onda kasnije smjeti ući. 'Možda', kaže mu vratar, 'ali sada ne'. Kako su vrata koja vode u zakon kao uvijek otvorena, a vratar se skloni u stranu, čovjek se sagnu da kroz vrata pogleda unutra. Primijetivši to, vratar se nasmiješi i reče: 'Kad te toliko privlači, hajde pokušaj ući usprkos mojoj zabrani. Ali pazi: ja sam moćan. A ja sam samo najniži vratar. A od dvorane do dvorane stoje vratari, sve jedan moćniji od drugoga. Već izgled trećega ne mogu ni ja podnijeti.' Čovjek sa sela nije očekivao takve teškoće, zakon bi trebao biti svakom i uvijek dostupan, misli on, ali kada pogleda pažljivije vratara u krznenu kaputu, njegov veliki šiljati nos, dugu, tanku, crnu, tatarsku bradu, ipak odluči da je bolje čekati dozvolu za ulazak. Vratar mu dade stoličicu i pusti ga da sjedne kraj vrata. Tamo on sjedi danima i godinama. Čini mnoge pokušaje da ga puste unutra i dosađuje vrataru svojim molbama. Vratar ga često podvrgava kratkim saslušanjima, ispituje ga o zavičaju i o mnogim drugim stvarima, ali sve su to ravnodušna pitanja kakva postavljaju velika gospoda, a na kraju mu uvijek ponavlja da ga još ne može pustiti unutra. Čovjek, koji se dobro opskrbio za put, koristi sve, ma kako bilo dragocjeno, da bi podmitio vratara. Ovaj doduše sve uzima, ali pri tom govori: 'Ja to uzimam samo zato da ti ne bi vjerovao kako si nešto propustio.' U toku mnogih godina čovjek gotovo neprekidno promatra vratara. Zaboravlja druge vratare i ovaj mu se čini jedinom preprekom ulasku u zakon. On proklinje taj nesretni slučaj, prvih godina glasno, a kasnije, kada ostari, on još samo gunđa. Postaje djetinjast, i kako je u toku dugogodišnjeg proučavanja vratara upoznao i buhe u njegovu krznenu ovratniku, moli on čak i buhe da mu pomognu pridobiti vratara. Naposljetku mu oslabi vid te ne zna da li se oko njega stvarno smrkava ili ga to samo oči varaju. Ali zato sad u pomrčini vidi sjaj koji neugasivo izbija iz vrata zakona. Sad ne živi još dugo. Prije smrti u glavi su mu se

sva iskustva iz čitavog tog vremena sažela u jedno pitanje koje vrataru dosad nije postavio. On mu domahne, jer više nije mogao uspraviti svoje ukočeno tijelo. Vratar se morao duboko sagnuti, jer su se razlike u rastu znatno izmijenile na štetu čovjeka sa sela. 'Što još želiš znati?', upita vratar, 'ti si nezasitan'. 'Pa svi ljudi teže zakonu', reče čovjek, a kako to da sve ove godine nitko osim mene nije tražio da uđe?' Vratar uvida da je čovjek pri kraju, i da bi mu još dopro do sluha koji se gasio, prodere se na njega: 'Ovdje inače nitko nije mogao dobiti dozvolu da uđe, jer je ovaj ulaz bio određen samo za tebe. I sada idem da ga zatvorim.'«[1]

Nakon te priče Josef K. ustvrdi da je vratar prevario čovjeka. Svećenik odgovara da je takav zaključak prenagljen; on bi mogao vrijediti tek sa stajališta čovjeka sa sela; zapravo nema protuslovlja između tvrdnje da se čovjek sa sela *sada* ne može pustiti unutra i tvrdnje da je ulaz samo za njega određen. S drugačijeg stajališta moglo bi se ustvrditi da je zapravo vratar prevaren. »Ti, dakle, vjeruješ da čovjek nije bio prevaren?« pita tada Josef K. »Nemoj da me krivo razumiješ«, odgovara sada svećenik, »ja ti iznosim samo mišljenja koja o tome postoje. Ne treba da se na njih previše osvrćeš. Spis je neizmjenjiv, i mišljenja su često samo izraz očajanja zbog toga.« Saslušavši zatim još ostala objašnjenja, Josef K. napokon upozorava na protuslovlja između različitih tumačenja istinitosti svih vratarovih riječi. »Ne mora se sve smatrati istinitim, mora se samo smatrati nužnim«, odgovara na to svećenik. »Žalosno mišljenje«, zaključuje Josef K., »od laži se gradi poredak u svijetu.«

Ovo ključno mjesto Kafkina romana *Proces*, a možda i cjelokupna Kafkina opusa, sažima na osebujan način iskustvo suvremenih načelnih stajališta prema načinima proučavanja književnosti. Josef K. i svećenik zastupaju dva temeljno različita odnosa prema priči koja se pojavljuje kao samostalna smislena cjelina unutar Kafkina romana: prvi priču o čovjeku sa sela i zakonu shvaća kao objašnjenje vlastite situacije, tražeći u njoj istinu i zbilju svog položaja u odnosu prema prijetećoj moći nepoznata suda i neshvatljiva zakona; drugi brani načelo imanentnog objašnjenja, takvog objašnjenja koje svjesno ne želi prijeći okvire zadane misaone konzistencije, ostavljajući otvorenim pitanje odnosa prema konkretnoj zbilji i istini. Činjenica što je svećenik ispričao priču kao svojevrsno upozorenje Josefu K., kao upozorenje da se ne zavarava u pogledu povjerenja koje mu je izrazio, govori kako i on priču smatra odgovorom na neko pitanje, štoviše pitanje koje se izravno tiče sudbine Josefa K. U jednom se, dakle, Josef K. i svećenik slažu: priča o čovjeku sa sela i zakonu odnosi se na situaciju Josefa K. Ta pretpostavka omogućuje njihov razgovor, ali se različitost njihovih stajališta povećava razmjerno njihovoj dosljednosti kojom teže prema konačnom objašnjenju. Svećenik doduše pričom govori o situaciji Josefa K., ali izbjegava onaj zaključak koji Josefa K. jedino može zanimati, zaključak, naime, o tome što se može poduzeti u odnosu prema sudskom procesu; u tumačenjima čuva on skepticizam profesionalnog komentatora. Josef K. životno je zainteresiran za jednoznačno objašnjenje priče; on želi da situaciju čovjeka sa sela pred vratima zakona stavi u koordinate vlastite sudbine. Njegovo je razočaranje svećenikovim komentarima isto tako prirodno kao što je prirodan svećenikov uzdržan stav stručnog komentatora prema konkretizacijama. Ogorčenje koje zvuči u riječima Josefa K. o lažima na kojima se gradi svijet, zapravo je blisko svećenikovoj

tvrdnji o očajanju zbog nemoći da se spis izmijeni, ali je njihova načelna razlika u shvaćanju svrhe priče o čovjeku sa sela i zakonu: dok Josef K. želi znati što »zapravo znači« priča o čovjeku sa sela i zakonu, svećenik smatra da priča naprosto postoji, kao i katedrala npr. u kojoj je ispričana, te je njezino značenje izvan dosega bilo kojeg objašnjenja.

Oba stajališta, koja nisu slučajno prisutna u jednom od vrhunskih ostvarenja moderne proze,[2] mogu se razabrati i izvan odnosa u kojem je tekst priča o seljaku i zakonu a njegov kontekst roman *Proces*. I roman *Proces* u cjelini postavlja, baš kao i priča o seljaku i zakonu, niz »činjenica«: bankovni službenik Josef K. doživio je neprilike, susrete s raznim ljudima, razgovarao je i razmišljao, da bi na kraju bio ubijen. Veza je među tim činjenicama nesumnjiva, roman nije niz nepovezanih iskaza, ali se sustav tih činjenica može ili prihvatiti bez objašnjenja koja bi se odnosila »na prepoznavanje«, ili se može zatražiti konačan odgovor o značenju romana *Proces*. Kritičari Kafkina opusa mogu nam ovdje poslužiti kao uputa: neki od njih govore o Kafkinim djelima baš kao što svećenik govori o svojoj priči, izbjegavajući odgovor na pitanje: »Što je zapravo Kafka htio reći?« Drugi govore kao da slijede zahtjeve Josefa K. u odnosu na tumačenje priče o seljaku i zakonu; njima je Kafka teolog, kritičar birokracije ili ideolog otuđenja.[3] Time se ponavljaju načelni stavovi koje je sam Kafka jasno ocrtao. Kada Josef K. u romanu sasluša priču umjesto objašnjenja koja ga zanimaju, on pita sasvim određeno, služeći se svakodnevnim riječima: njega u prvom redu zanima tko je zapravo prevaren, kako je prevaren i zašto je prevaren. Da svećenik nije želio Josefu K. baš ništa objasniti, on priču ne bi ni ispričao. Tek kada valja dati konačno objašnjenje, svećenik kao da izbjegava odgovor: njegova tumačenja samo ponavljaju ono što je u priči već sadržano. Rekli bismo tako na razini ovog šireg konteksta: čitalac koji pita što je zapravo Kafka htio reći romanom *Proces* ima naivan stav prema književnosti, ali samo ako zahtijeva objašnjenje na razini neposredna iskustva, pa i tada se njegov stav načelno može opravdati potrebom sličnoj onoj koja tjera Josefa K. u njegovim pitanjima. Ako takav čitalac traži da smisao romana *Proces* bude doveden u vezu s nekom zbiljom, teško mu se može takav zahtjev osporiti: ako mu, naime, književnost ništa ne govori o njegovu vlastitu životu, čemu je onda čitati? S druge strane, kritičar koji tvrdi da roman *Proces* naprosto postoji, i da njegovo jednoznačno objašnjenje mora zvučiti kao pokušaj objašnjavanja onog što znači kamen na cesti ili drvo u šumi, ima također pravo ako uvažimo neki odnos prema književnosti; susret s novim bićima može nas obogatiti i bez obzira na naše tenutne životne okolnosti.

Ako na taj način razlikujemo dva osnovna odnosa prema književnim djelima, može se u skladu sa zahtjevima koje postavlja proučavanje književnosti postaviti slijedeće pitanje: na temelju čega onda otpočeti *znanstvenu* analizu priče o čovjeku sa sela i zakonu? Pretpostavimo da je ta priča uzeta kao primjer proznog umjetničkog teksta, kao primjer na kojem želimo pokazati što je to umjetnička proza, po čemu se ona razlikuje od neumjetničke proze i od poezije, i kako se pojedino djelo umjetničke proze može analizirati. Možemo pri tome dakako reći kako se jednim jedinim primjerom ne može obuhvatiti sve što umjetničku prozu čini umjetničkom prozom i kako bi na taj primjer primjenjiv analitički sustav bio uvelike nepotpun, ali je nemoguće osporiti da razradu bilo

kako shvaćene teorije proze valja početi analizomnekih primjera proznih umjetničkih tekstova; u suprotnom morali bismo ustvrditi kako smo do nekih spoznaja o umjetničkoj prozi došli uspoređivanjem svega što se bilo gdje i bilo kada, na bilo kojem jeziku i u bilo kojem vremenu, pojavilo kao djelo umjetničke proze. Kako, međutim, pokazati što je umjetničko i što je prozno u priči o čovjeku sa sela i zakonu, kad se već i prije prvog koraka susrećemo s dilemama: Josef K. i svećenik u romanu *Proces* svaki na svoj način, u skladu sa svojim očekivanjima, razumiju priču o čovjeku sa sela i zakonu, a kritičari Kafkina opusa u cjelini svaki na svoj način razumiju roman *Proces* u skladu sa svojim odnosom prema književnosti. Mogu li se takove razlike u razumijevanju shvatiti samo kao subjektivne interpretacije objektivnog umjetničkog djela koje je kao objektivan tekst neizmjenjivo, što možda, po svećenikovim riječima, može natjerati u očaj interpretatore? Ili su te razlike u razumijevanju konstitutivni elementi samog umjetničkog djela, ako, naime, umjetničko djelo ne treba tako olako poistovjetiti s onim što znači činjenični, objektivni tekst?

U prvom slučaju, u slučaju kada razlikujemo objektivno djelo od subjektivnih tumačenja, valjalo bi za potrebe znanstvene teorije proze odvojiti na neki način ono što je u tekstu rečeno od onog kako to rečeno biva shvaćeno u ovom ili onom slučaju. Taj naoko sasvim jednostavan postupak, međutim, ne samo da izaziva cijeli niz složenih misaonih operacija, nego se i sam u svojim načelima zapleće u brojna protuslovlja. Jer, da bismo ono što je rečeno sačuvali od naknadnih subjektivnih interpretacija, bilo bi nužno utvrditi pravo, istinito, objektivno značenje priče o čovjeku sa sela i zakonu, a takvo bi se značenje moralo moći objektivno potvrditi. Postupak potvrđivanja, odnosno verifikacije morao bi opet utvrditi što znače pojedine riječi, odnosno rečenice u priči, što bi dalje zahtijevalo da se značenje riječi sasvim nedvosmisleno utvrdi na taj način što bi se utvrdile predodžbe, odnosno »stvari« na koje se riječi odnose: tekst bi zapravo trebalo »dešifrirati« na temelju neke »šifre«.

Ako je tako npr. priča o čovjeku i zakonu parabola, onda »šifra« treba da bude ona pouka koju parabola nužno upućuje slušaocima. Značenje riječi u paraboli se, kao što je poznato, na stanovit način može uvijek utvrditi: carstvo zemaljsko u Isusovoj paraboli iz *Novog zavjeta* odgovara carstvu nebeskom, zemaljski sijač žita samo je naziv nebeskog sijača vjere, a njegova su zrna riječ Božja. Postupak koji odgovara »dešifriranju« tako je neophodan za utvrđivanje objektivnosti onoga što je rečeno, a »dešifriranje« je moguće jedino ako smo u posjedu »prave šifre«. Metafizički realitet Isusove parabole odgovara, na primjer, fizičkom realitetu onoga što je rečeno, te se zbog toga u Isusovoj paraboli može nedvosmisleno utvrditi što je zapravo rečeno. Ali, što ako ne možemo utvrditi ni da li je svećnikova priča u romanu *Proces* parabola? U toj se, naime, priči nikako ne može zapaziti neki odnos prema utvrđenom metafizičkom realitetu koji bi joj poslužio kao pozadina, takva pozadina na kojoj bi se, tako reći, ocrtavalo značenje pojedinih riječi. Ako je čovjeku sa sela u priči tek na umoru saopćeno da je ulaz samo za njega određen, to može značiti da on nije učinio sve što se od njega očekuje, ali također može značiti da je priroda zakona takva da nužno zavarava one koji mu pristupaju, ili pak može značiti da je priroda obavještavanja takva da bitna obavještenja nužno zakašnjavaju. Ako ne znamo

što zapravo znači zakon — da li »zakon« zapravo znači »zakonodavac«, »zakonitost«, »Knjiga zakona« ili pak metafizički identitet svega toga — ne možemo ni tvrditi što zapravo treba da znači činjenica da je čovjek sa sela prekasno obaviješten, tj. da li je riječ o kakvoj pouci ili o paradoksu bez ikakve poruke. Interpretacija priče o čovjeku sa sela i zakonu tako je u svakom slučaju subjektivna naprosto zato što njezinoj »pozadini« nedostaje objektivitet na kojem bi se uopće moglo utvrditi da je riječ upravo o paraboli.

Drugačije rečeno, mogućnost utvrđivanja onoga što je rečeno za razliku od onoga kako je to rečeno, shvaćeno i tumačeno, pretpostavlja naivni realizam prihvaćanja jezika kao nomenklature. Riječi bi za to stajalište trebale biti samo imena za ideje, što bi značilo, u konzekvencijama, da svaka riječ ima samo jedno jedino pravo značenje. Tada, međutim, književnošću, pa ni jezikom u bilo kojem smislu, ništa novo ne bi moglo biti iskazano. Kako tu teoriju jezika (koja je inače odgovarala esencijalizmu kulture srednjeg vijeka) danas i nije više potrebno posebno osporavati,[4] objektivnost onoga što je rečeno može se tek pokušati utvrditi pozivanjem na ono što je sam autor mislio ili pak tvrdnjom da doduše ne postoji objektivno značenje pojedinih riječi, odnosno većih smislenih jedinica, ali postoje neki objektivni formalni odnosi koji čine određenu objektivnu strukturu kao odredivu konstantu prema naknadnim, varijabilnim interpretacijama značenja. Kako je prvi slučaj tek varijanta već spomenutoga,[5] jer je autorovo značenje riječi isto tako neodredivo izvan postupka verifikacije kao i neko objektivno, »pravo« značenje riječi, potrebno je razmotriti pretpostavku o idealnoj strukturi djela kao onom što je objektivno odredivo naspram neodredivih subjektivnih tumačenja.

Nešto pojednostavnjeno mogli bismo tako ustvrditi da je idealna struktura priče o čovjeku sa sela i zakonu odrediva ako priču zahvatimo preko triju temeljnih elemenata radnje: 1. vratar nije pustio čovjeka sa sela u zakon, 2. čovjek je odlučio da čeka i 3. vratar je otkrio čovjeku sa sela da je ulaz u zakon za njega određen tek kada to čovjeku sa sela više nije moglo koristiti. Postupak, međutim, kojim smo došli do ovakve strukture zasnovan je na procesu apstrahiranja od nebitnih elemenata; u gornjem nacrtu strukture rečeno je samo ono najbitnije. Kako se pak došlo do toga najbitnijeg, ako ne preko određena načina razumijevanja, odnosno tumačenja? Već su komentari priče o seljaku i zakonu u samom romanu *Proces* u tom smislu vrlo zanimljivi: onaj »sada« u vratarovu saopćenju da čovjeka ne može pustiti unutra biva odlučujuće važan, ili opet sasvim nebitan, u odnosu na to kako tumačimo priču: da li je vratar prevario čovjeka sa sela ili je stvar u tome što čovjek nije učinio ono što se od njega očekuje. Razmišljanje na taj način može se protegnuti i dalje: riječi čovjeka sa sela o tome kako svi ljudi teže zakonu imaju drugačiju važnost ako priču čitamo u okviru romana *Proces*, a drugačiju ako je shvatimo kao sasvim samostalnu cjelinu. Objektivna i u nekom smislu idealna struktura priče može se tako utvrditi tek ako bismo bitne i nebitne elemente priče odredili *nakon* postupka uspoređivanja različitih djela iste vrste. Takav postupak, međutim, postupak kojim se služe neke varijante suvremenog strukturalizma, ne može se primijeniti za utvrđivanje objektivnosti teksta na razini koja omogućuje razlikovanje njegova objektivnog značenja od subjektivnih interpretacija

jednostavno zbog toga što njegov rezultat nije objektivitet djela, nego objektivitet vrste; idealna struktura je objektivna samo kao utvrdiva shema koja se ponavlja u određenom broju slučajeva. Zaključiti da je ta shema ono što je rečeno u tekstu znači ili svjesno apstrahirati od značenja ili prešutno odrediti tobože objektivno značenje teksta, ono što je u tekstu rečeno na način jedne određene interpretacije (npr. one kakvu predlaže svećenik u romanu *Proces*, kojemu je tekst neizmjenjiv jer može značiti i ovo i ono, što će reći da zapravo ne znači ništa, nego je tek shema u koju mogu »ući« najrazličitija značenja).

Osim toga, objektivna struktura književnog teksta, u našem slučaju teksta priče o čovjeku sa sela i zakonu, mogla bi se odrediti i pogodovala bi razlikovanju između objektivnog značenja teksta i subjektivnih interpretacija tog teksta samo kada bi bilo moguće ustanoviti jedan objektivni »kut gledanja«, jednu opću perspektivu, jedan jedini pravilni aspekt promatranja. Morali bismo apstrahirati od promatrača, odnosno pretpostaviti »objekt kao takav«, otprilike na onaj način kako je to bilo uobičajeno u prirodnim znanostima devetnaestog stoljeća. No u našem slučaju već se svećenik u romanu *Proces* – kada navodi različite interpretacije vlastite priče – služi metodom mijenjanja aspekata: s aspekta čovjeka sa sela on sam je prevaren, s aspekta vratara i njegova odnosa prema zakonu vratar je prevaren, s aspekta zakona nitko nije prevaren. Postoji li tu stajalište nepristranog promatrača? Mijenjanjem aspekata mijenja se važnost pojedinih detalja u priči, ova ili ona riječ ili rečenica postaju konstituens smisla i tekst dobiva ovakvo ili onakvo konačno značenje. Kada govorimo o samostalnoj priči i njezinim komentarima, Josef K. je u nedoumici o pravom načinu gledanja, odnosno o istinitosti (što, uostalom i sam uvida kada izražava svoje negodovanje: »na lažima se gradi poredak u svijetu«); kada govorimo o romanu *Proces*, odnosno o priči kao dijelu tog romana, čitalac i kritičar su u nedoumici (što izražavaju različite ocjene i različita tumačenja romana *Proces* i Kafkina opusa u cjelini). Značenje priče moglo bi se objektivno utvrditi tek ako bi bio moguć takav komentar koji bi osiguravao pravi kontekst razumijevanja pojedinih riječi, rečenica i još većih smislenih cjelina, te na toj osnovi razumijevanje cjeline priče. Takav je komentar, međutim, nemoguć. Kriza općeprihvatljiva komentara koju Kafka izražava u razgovoru Josefa K. i svećenika može se danas lako zapaziti na svim razinama tumačenja svih književnih tekstova.

Tako dolazimo do slijedećeg zaključka: tekst priče o čovjeku sa sela i zakonu, tekst koji treba da nam posluži kao primjer za analizu umjetničke proze i eksplikaciju njezine prirode, može se razumjeti jedino na osnovi nekog konteksta, a kontekst, opet, koji omogućuje razumijevanje, ne može se jednoznačno odrediti. Priča iz Kafkina romana zahtijeva komentar: »čovjek sa sela«, »zakon«, »vratar« nisu riječi koje se mogu provjeriti jednostavnim postupkom »pronalaženja« onih stvari koje stoje »iza« njih, baš kao što sud u romanu *Proces* nije niti samo naziv zbiljske institucije; niti samo ime pojedincu suprotstavljene moću društvenog mehanizma, niti pak samo aluzija na nepoznatog i neotkrivenog Boga koji se ipak miješa u ljudsku sudbinu. Tekst ovisi o kontekstu, kontekst opet o drugom kontekstu (ili možda tekstu?) i tako u beskonačnost.

Kako se ovakav *progressus ad infinitum* ipak mora negdje zaustaviti, jer bi u suprotnom vodio radikalnom skepticizmu onemogućivši svaki ozbiljan napor oko proučavanja književnosti, problem utvrđivanja objektivnosti teksta pojavljuje se kao problem utvrđivanja objektivnosti konteksta, tj. kao problem komentara. To se može razabrati i na osnovi poznate razlike između jezika književnog djela i »običnog jezika« npr. izvještaja: dok se stav u izvještaju npr. »sud je nepravedan« može verificirati bilo na osnovi neposrednog iskustva određena konkretnog slučaja (ako »sud« znači određeni zbiljski sud, npr. onaj pred kojim smo izgubili parnicu), bilo na temelju određene teorije (npr. one po kojoj su pravda i pravo nužno odvojeni u nekim društvenim sustavima), dotle se isti stav u *Procesu* ne može verificirati, jer je sa stajališta neposredne izvjesnosti besmislen, a sa stajališta određene teorije uvijek već unaprijed podvrgnut interpretaciji koja upravlja njegovo značenje u ovom ili onom pravcu. Kako se jezik u književnom djelu ne odnosi prema zbilji kao »običan jezik«, tj. preko nekih relativno utvrđenih jedinica označivanja, nego kao cjelovit sustav značenja prema cjelovitu iskustvu čitaoca, cjelovito iskustvo čitaoca postaje problem u svakom učenju koje se ne želi nekritički zaustaviti na tezi o nekom prosječnom iskustvu npr. obrazovana čitaoca određena vremena ili na neodrživim pretpostavkama o nekoj sličnosti cjelovita iskustva svih ljudi koji su ikada živjeli.

Problematičnost konteksta ili »opća kriza komentara«[6] upućuje zato na potrebu da se prilikom razmatranja književnih tekstova koji treba da služe kao primjeri umjetničke proze uzmu u obzir osim samih tekstova i oni načini njihova razumijevanja koji omogućuju da se u tekstu ostvari određen smisao. Smisao teksta, naime, nije naprosto dan jednom za svagda, nego se neprestano ostvaruje u čitanju i razumijevanju, a baš čitanje i razumijevanje uspostavlja u tekstovima određen smisao koji se može razabrati u okvirima određene tradicije. Književnim djelom »ponuđeni« sustav značenja ili tzv. književni svijet mora biti prihvatljiv čitaocu; čitalac mora posjedovati određene uvjete za razumijevanje, jer u suprotnom, kada bi književno djelo »ponudilo« samo svoj vlastiti jezik, odnosno vlastiti sustav značenju u kojem ga valja prihvatiti, nitko ga ne bi čitao, pa ne bi uopće moglo doći do nekog ostvarivanja smisla. Riječ je, dakle, samo o tome da se neprestano ima u vidu kako je stvaralačka djelatnost književnosti uvjetovana pozadinom određene tradicije, i kako ta tradicija nije jedoznačno utvrđen i na neposrednom iskustvu provjerljiv kontekst, nego je uvijek određena *interpretacija tradicije*, tj. na neki način *shvaćena i prihvaćena tradicija*. Kriza komentara nije ništa drugo do kriza tradicije, a kriza tradicije nije ništa drugo do potreba da se tradicija uvijek nanovo pokuša shvatiti i odrediti u onom što je u njoj uvjetujuće a što uvjetovano, što stalno a što promjenjivo, što staro a što novo. Tekst tako biva samo *jedna od komponenata* onoga što samo navikli zvati književnim umjetničkim djelom, pa se utvrđivanje smisla teksta kao objektivnog polazišta za znanstveno proučavanje književnosti mora uvijek iznova pozivati kako na strukturu teksta, njegov stil ili neku njegovu intiutivno shvaćenu vrijednost tako i na one načine *razumijevanja teksta* u kojima se tekstu pridaje ovakvo ili onakvo relevantno značenje.[7]

Ako smo, prema tome, priču o čovjeku sa sela i zakonu naveli kao primjer na kojem želimo otpočeti razmatranje prirode umjetničke proze i analizu onih

načina na koje se ona ostvaruje, razlikovanje između stava svećenika i stava Josefa K. u komentarima priče pružilo nam je prvu orijentaciju: smisao književnog teksta uspostavlja se ovisno o načinu njegova razumijevanja, a taj način koji omogućuje razumijevanje treba zahvatiti u kritičkoj analizi tradicije u kojoj se on pojavljuje. Teorija proze treba da pođe od analize nekih umjetničkih proznih tekstova — to je nesumnjivo, a u toj analizi ona treba da pokuša pokazati što znači da su i tekstovi umjetnički tekstovi i što znači da su prozni tekstovi. Pri tome nas razmatranje o smislu teksta[8] upozorava na nužnost prethodnog razmatranja tradicije, i to tradicije kao onog okvira unutar kojeg se pojavljuje i unutar kojeg se jedino mogu pojaviti tumačenja, a dva stajališta, stajalište svećenika i stajalište Josefa K., kao stajališta *imanentnog objašnjavanja i transcendentnog tumačenja*, ukazuju na dvije problematske razine. Ako, na prvoj razini, književni tekst treba shvatiti kao što Josef K. shvaća priču o čovjeku i zakonu, postavlja se pitanje istine književnosti. Ako pak ovo pitanje pustimo po strani, kao što čini svećenik, tada je temeljno pitanje, sada na drugoj razini, zašto taj tekst smatramo prozom a ne poezijom. Drugačije rečeno: treba pokazati u kojem kontekstu smatramo neki tekst umjetničkim tekstom i u kojem kontekstu smatramo neki tekst proznim tekstom.

ISTINA KNJIŽEVNOSTI

U zoru misaone tradicije evropskog kulturnog kruga izrečen je stav koji je u velikoj mjeri usmjerio sve kasnije rasprave o odnosu književnosti i istine: književnost laže! Ksenofan i Heraklit izrekli su ovu sudbonosnu misao,[1] a Platon je na njezinu temelju osnovao optužbu koja ni do danas nije sasvim opovrgnuta, jer suparništvo filozofije, odnosno znanosti i književnosti dobiva doduše različite razmjere, ali u biti uvijek zadržava izvornu napetost dvaju pretendenata na *jednu* istinu. Platon je optužio književnost zbog filozofije, Toma Akvinski zbog teologije,[2] mnogi naši suvremenici optužuju je, redovno ne baš sasvim otvoreno i ne suviše dosljedno, zbog pozitivne znanosti ili zbog politike. Kada bilo koja ljudska djelatnost zahtijeva najveći mogući stupanj sveobuhvatnosti, književnost biva ugrožena. U povijesti evropskih književnosti toliko česte apologije književnosti objašnjavaju se tako iz prijeteće suprotnosti misaone i praktične orijentacije koja zbog dosljednosti teži prema isključivosti: obrana književnosti kao odgovor na optužbu zbog laži pretpostavlja neprestanu borbu s duhovnim stanjem u kojem je književnost kao književnost ugrožena.

Optužba književnosti zbog laži pretpostavlja, naravno, određeno razumijevanje istine. Pojam je istine različito shvaćen u najširim okvirima onih misaonih napora koji su težili cjelovitu objašnjenju svega što jest, ali raznolika tumačenja zadržavaju ipak pretpostavku koja nam može poslužiti kao putokaz: istina i zbilja neodvojivo su povezane u svim raspravama o istinitosti ili laži književnosti. U odnosu prema onomu što je zbiljsko potvrđuje se istina znanosti, filozofije ili politike, pa tako i istina ili neistina književnosti. Pojam je zbilja zato i danas onaj temelj na kojem se gradi svaki odgovor na tradicionalno pitanje o istinitosti književnosti, jer čak i shvaćanje da je to pitanje suvišno uvijek na neki način pretpostavlja da je istina zbilja i da je zbilja istina.[3]

U suvremenoj se književnoj kritici, međutim, zbilja sve manje upotrebljava kao uporište analize i vrijednosne ocjene. Tvrdnja da neko književno djelo ne odgovara zbilji ne shvaća se više odmah kao optužba, a vjernost zbilji nije ni pohvala ni polazište analize. Čak i u slučajevima kada se još uvijek govori o oponašanju ili prikazivanju, pojam je zbilje izgubio značenje čvrstog oslonca analize ili tumačenja u književnom djelu prisutnih umjetničkih vrijednosti. Književna vrijednost kao da postaje neovisna o zbilji, jer nas iskustvo uči da se sa zbiljom postupa u naše vrijeme s krajnjim prezirom. Na zbilju se svatko može

pozvati u smislu koji odgovara njegovim vlastitim namjerama, pa se tako čini da je u prosudivanju književnih djela najbolje ostati unutar »književnog svijeta« kako u estetskom tako i u socijalnom smislu tog naziva. Književna je kritika još nedavno govorila o poetizaciji zbilje u povodu romantizma, o opisivanju zbilje u povodu realizma, o isječku zbilje u naturalizmu ili o slobodnom kombiniranju elemenata zbilje u nadrealizmu, a danas spominje jedino »pjesničku zbilju«, što je u biti način poricanja razlikovanja zbiljskog i nezbiljskog kao kategorija vrijednosnih sudova.

U znanstveno usmjerenom proučavanju književnosti posljednjih desetljeca pojam je zbilje još više izgubio u realističkoj književnoj proizvodnji i pozitivističkoj teoriji utvrdeno značenje. Odustajanje od ideala cjelovite i sustavne slike zbilje na izgradnji koje suraduju sve znanosti, pa i književnost koja treba da se što je više moguće približi znanosti, dovelo je do nepovjerenja prema široko rabljenom pojmu »objektivne zbilje«. U mnogočemu nesumnjivo plodan utjecaj suvremene lingvistike na proučavanje književnosti uspostavio je novo središte interesa teoretičara književnosti: umjesto pitanja o prirodi književnosti, okosnicu znanstvenih napora čini objašnjenje načina na koji književnost funkcionira. Tradicionalna teorija o književnosti kao oponašanju zbilje u tom okviru čak i ne mora biti osporavana; ona je jednostavno bespredmetna, jer njezini zaključci ne pripadaju znanstvenom metodičnošću zadanoj problematici.[1] U novije vrijeme rabljeni nazivi kao »izvanjezična zbilja« ili »izvanknjiževna zbilja« jasno pokazuju mjesto kategorije zbilje u tako orijentiranom proučavanju književnosti: zbilja je »izvan«.

Pojam je zbilje ipak nemoguće potpuno isključiti iz proučavanja književnosti, pogotovu ako je riječ o književnim vrstama koje se široko koriste opisom tzv. vanjskog svijeta. U romanima se često opisuju zbiljski ljudi, stvari i događaji, predjeli pa i cijeli narodi, društva, običaji, povijesna zbivanja — i sve to na način koji ne ukida neposredno mogućnost provjerljivosti. Čitalac nerijetko »mjeri« roman zbiljom, i ta poredba ne mora biti tek naivna ocjena istinitosti: Goethe u romanu *Lotta u Weimaru* Thomasa Manna nije istovjetan s povijesnom ličnošću njemačkog pjesnika, događaji oko seljačkog ustanka u Šenoinoj *Seljačkoj buni* ne odgovaraju sasvim zbiljskim povijesnim događajima, ali ni Mannov Goethe ni Šenoin seljački ustanak nisu neovisni o zbiljskom Goetheu i zbiljskom ustanku. Ljudi i događaji u književnim djelima doduše nisu neposredno istiniti, roman ne izvještava neposredno o zbilji kao novinski izvještaj, ali se neki odnos romana prema zbilji kao predmetu opisivanja ne može jednostavno ignorirati: Goetheova ličnost i događaji oko seljačkog ustanka »uzeti« su iz zbilje i zatim su »obradeni« u književnosti. Ako dozvoljavamo da novinski članak ili povijesni dokument drugačije obraduju zbiljski događaj od romana ili pripovijetke, priznajemo kako književnost posjeduje *poseban* odnos prema zbilji, odnos koji može biti odreden i negativno, ali koji je u svakom slučaju nužan za razumijevanje i tumačenje književnih djela. Izmišljeni ljudi i događaji u romanu rijetko su potpuno izmišljeni — oni nose mnoge zbiljske karakteristike — kao što su opet zbiljski ljudi i događaji rijetko bez izmišljenih dodataka. To navodi na jednostavan zaključak: književnost se služi zbiljom kao gradom.

Ako u skladu s tim zbilju shvatimo kao građu književnosti, neke se dileme lako rješavaju usmjerivši razmišljanje stazom koja vodi pravo do brisanog prostora preglednog ali suženog vidokruga. Književnost ne sadrži zbilju onakvu kakva ona jest; ona je ne oponaša, nego oblikuje. Podaci, činjenice, osobine ljudi i njihova ponašanja, religiozna učenja i filozofski sustavi — sve to može ući u književno djelo kao što kamenčići ulaze u mozaik. Književnost preoblikuje danu zbilju u onom istom smislu u kojem kiparstvo preoblikuje kamen ili broncu; ona se koristi zbiljskim činjenicama kao što se slikarstvo koristi bojama a glazba tonovima. Odnos književnosti i zbilje odgovara tako odnosu stvari i oblika prema klasičnom obrascu tradicije evropskog mišljenja: kao što je tvar u pojmovnom paru tvar-oblik mišljena kao nešto što doduše jest, ali postaje ovo ili ono tek kad se združi s oblikom,[5] tako je i zbilja kao građa književnosti nešto uzeto izvana, ali tek obradom dovedeno do toga da postaje prepoznatljivo kao ovo ili ono. Književnost proizvodi novu zbilju i zato stvari, ljudi i događaji opisani u književnim djelima duguju svoju sličnost sa zbiljskim stvarima, ljudima i događajima jedino tome što obrada čuva u nekoj mjeri osobine materijala: mramor nije uništen klesanjem niti su zvukovi prestali biti zvukovi u melodiji. I kao što se osobine mramora mogu proučavati i na kipu, ali spoznaja o njegovoj tvrdoći, boji ili glatkoći ne doprinosi ništa, ili barem ništa značajno, spoznaji o kipu, tako se i zbilja može proučavati u književnom djelu tek ako nas književnost kao književnost prvenstveno ne zanima.

Shvaćanju zbilje kao građe suprotstavlja se, međutim, upravo navedena usporedba književnosti sa slikarstvom, kiparstvom ili muzikom. Iako se u raspravama o epici ili dramatici građa doista može shvatiti kao zbilja,[6] književnik ne obrađuje neposredne dijelove zbilje, nego obrađuje jezik. Ono što je kiparu kamen, muzičaru ton a slikaru boja, književniku je riječ. Književnost se služi jezikom, jezik je njezina prava građa, i samo posredno, preko jezika, zbilja se pojavljuje u književnim djelima. Složen odnos: zbilja-jezik-književnost onemogućuje jednostavne zaključke o zabludi naturalizma s njegovim »isječkom života«, ali također govori o tome da književnost nije neovisna o zbilji.

Kako je književnost oblikovanje jezika, a jezik na neki način posreduje između čovjeka i zbilje, odnos je književnosti i zbilje posredovan u smislu koji ne pozna slikarstvo ili glazba. Književnost kao da je »ugrađena« u jezik: ona je »sustav u sustavu«.[7] To omogućuje aspekt s kojeg pitanje o zbilji i istini književnosti postaje bespredmetno: samo je odnos književnosti i jezika egzaktno određeno predmetno područje, dok se pitanje odnosa jezika i zbilje može svrstati u načelno nerješiva filozofska razmatranja o »posljednjim stvarima«. Unutar objašnjenja načina na koji funkcionira jezik »označeno« nije zbilja, nego tek drugi pol »označavajućeg«, ono je psihička predodžba koja se odnosi na cjelokupno ljudsko iskustvo, a to iskustvo nije istovjetno sa zbiljom. Razlikovanje fikcije i realiteta tu je zapravo napušteno u korist dosta plodne hipoteze, ali na štetu razmatranja odnosa književnosti i zbilje. Ako je, naime, moguće obrazložiti tek odnos književnosti prema jeziku, dok je odnos jezika prema zbilji pretpostavka koja se može i osporavati, zbilja koja se pojavljuje u analizi književnih djela kao mogući predmet razmišljanja zapravo je samo iracionalni ostatak, nešto poput Kantove »stvari o sebi«. Istina književnosti

jedino je, tako, rezultat nemoći razlikovanja istine od zablude.

Takvo shvaćanje zbilje u književnosti kao iracionalnog ostatka nakon analize, uostalom rijetko dosljedno izvedeno, suočava se ipak s neobičnom upornošću kojom »puka tvar« prodire u oblik prožimajući oblikovanje i tamo gdje to ne bismo na prvi pogled mogli očekivati. Tamo gdje načelna dosljednost kopa provaliju, praktična djelatnost ocjenjivanja redovno gradi mostove. Neki prijelaz između zbiljskog svijeta i svijeta književnog djela nitko neće osporiti, koliko god ga usvojena teza o književnosti kao stvaralaštvu obvezivala na suprotno. Tome doprinose iskustva književnih kritičara i teoretičara književnosti. Činjenice o Goetheovoj osobi bijahu puka građa i Mannov Goethe tvorevina je romana *Lotta u Weimaru*, romana koji je samo poseban jezični sustav, ali cjelovito značenje toga romana, recimo čak jednostavno: njegova tema, također stoji u nekom odnosu prema zbilji kao nečem što poznajemo i izvan romana. Tema je prema uobičajenom shvaćanju sastavljena od motiva, a motive jedan poznati teoretičar književnosti određuje kao »tipične ljudske situacije«.[8] Ako književnost neprestano varira određene teme koje se temelje na nekim bitnim ljudskim situacijama, što je teza koju prihvaća velik broj suvremenih pravaca u proučavanju književnosti, pripadaju li te situacije zbilji ili književnosti, građi, tj. iracionalnom ostatku nakon analize, ili već oblikovanju, tj. onom što je već književno? Ako pripadaju samo oblikovanju, onda to nisu tipične ljudske situacije, nego su to književne ljudske situacije, fenomeni književnosti koji se šire zahvaljujući jedino književnoj tradiciji, odnosno konvencijama. U tom slučaju ipak je otvoreno pitanje kako su se takve koncepcije uopće mogle pojaviti i održati, ako one nisu ni u kakvu odnosu prema zbiljskom životu, ako nisu nikakva zbilja, nego samo književnost. Ako pak teme i motivi pripadaju zbilji, onda se zbilja u književnosti pojavljuje kao regulativno načelo, što ne odgovara njezinoj ulozi neoblikovane »stvari o sebi«.

Na sličan način javlja se potreba utvrđivanja zbiljskog u odnosu prema književnom i u ostalim aspektima analize, osobito analize opsegom većih i složenijih književnih vrsta. Red npr. opisanih događaja u *Seljačkoj buni* Augusta Šenoe pripada oblikovanju, to je red koji pripada isključivo romanu, a same te događaje neovisno o djelu možemo shvatiti kao građu, odnosno zbilju. No uzročno-posljedični niz zbivanja oko pripremanja ustanka, njegova izbijanja i gušenja, u djelu ćemo teško moći odrediti samostalno, bez ikakva odnosa prema zbiljskom uzročno-posljedičnom redu tih zbivanja. Nazovemo li prvi red događaja u tradiciji ruskih formalista fabulom, a drugi sižeom, fabula treba da pripada zbilji a siže književnosti, pri čemu fabulu ipak nećemo shvatiti kao neoblikovanu građu. Fabula nije ni idealan logički konstruiran sustav događaja prema kojem bismo mjerili efekte koji se postižu odstupanjem ili mijenjanjem toga sustava, ali ona nije ni skup besmislenih činjenica kao elemenata koji se mogu po volji raspoređivati. Zbilja kao fabula nameće se analizi kao primarni racionalni *oblik* umjesto kao nerastvoriva iracionalna tvar.

Ako je pojam zbilje pri svemu tome izgubio značenje nečeg prisnog i svakome poznatog, potreba za utvrđivanjem odnosa književnosti i zbilje, kao što vidimo, nije izostala. Ako nam shvaćanje zbilje kao tvari, odnosno građe ne pomaže u analizi književnih djela, ostaje da se oslonimo na relaciju kojom se

književni kritičari koriste čak i onda kada usvajaju jedino aspekt funkcioniranja književnosti: jezik se odnosi prema univerzumu ljudskog iskustva, a književnost oblikuje dio tog univerzuma. Književno djelo u tom smislu oblikuje svoj vlastiti svijet, a taj se svijet odnosi prema zbiljskom svijetu kao prema nekoj hipotetičnoj sumi svih mogućih iskustava. »Unutarnji« svijet književnog djela i »vanjski« svijet književnog djela čine se u tom okviru prikladnijim nazivima od suviše općenitih: književnost i zbilja.

Neznatna razlika između pojmova svijeta i zbilje otkriva se pri tome, nakon pomnijeg razmatranja, kao sudbonosni zaokret koji mišljenje upućuje u novom smjeru. U pojmu zbilje, naime, nije sadržan nikakav svijet, i samo je prividno svejedno kažemo li »zbilja« ili »vanjski svijet«. Zbilju mislimo najčešće kao zbir svega što postoji, odnosno što se zbiva: stvari, njihovi odnosi, ljudi i događaji u zbilji ne moraju biti sređeni: kaos je također zbilja. Svijet, naprotiv, nije kaos; on po grčkoj predaji nastaje iz kaosa time što je kaotična zbilja nekako sređena. Svijet nije naprosto zbir stvari, nego je red među tim stvarima, on je smisleno organizirana zbilja, koja doduše ne mora biti spoznata, ali je na neki način uvijek već unaprijed poznata i stoga nastupa kao obzor spoznavanja. Vanjski je svijet neki »vanjski« kozmos koji je usporediv s našim unutarnjim redom (ili neredom uostalom).

Problem odnosa književnosti i zbilje kao osnova za razumijevanje istinitosti književnosti dobiva time novu dimenziju: »svijet književnog djela« naglašuje određeni red i raspored unutar književnog djela, on je slika stvarnog svijeta samo ako zadržava ista načela smislene organizacije koja moramo prihvatiti ako govorimo o vanjskom svijetu: roman nudi svoju sliku svijeta, a mi je prihvaćamo uspoređujući. Svijet *Seljačke bune* Augusta Šenoe uspoređujemo sa slikom seljačkog ustanka koju smo dobili na temelju povijesnih dokumenata, svijet *Kiklopa* Ranka Marinkovića sa slikom svijeta zagrebačkog društva između dva rata koju smo stvorili na temelju vlastitog iskustva ili pričanja naših znanaca, svijet *Altenburških oraha* André Malrauxa sa svijetom evropskih intelektualaca, odnosno našim znanjem o njihovim duhovnim preokupacijama. Takva usporedba nije nikada ocjena, osim ako pretpostavljamo apsolutnu ispravnost naše vlastite slike svijeta, ali je onaj temelj na kojem se gradi osnovna mogućnost svakog razumijevanja književnosti. Bez ikakva pojma o zbiljskom svijetu, o svijetu književnog djela ne bismo mogli ni govoriti. U graničnom slučaju, kada zbog ovih ili onih razloga osnovna načela smislene organizacije nekog književnog djela uopće ne možemo prihvatiti, tj. dovesti u sklad s našom slikom svijeta, govorimo o kaosu besmislica čak i povodom onog djela koje nam se kasnije može otkriti kao izvanredno ostvarenje.

Ako književno djelo na taj način dobiva smisao tek u usporedbi s našim shvaćanjem svijeta, zbilja je moguća slika svijeta na drugačiji način neophodna kategorija proučavanja književnosti od zbilje kao apsolutne slike svijeta ili kao neposredne izvjesnosti iskustva. Sliku svijeta koju daje književno djelo možemo doista uspoređivati sa slikama svijeta koje smo dobili iz povijesnih dokumenata, znanstvenih rasprava, religioznih uvjerenja ili filozofskih sustava, ali takve usporedbe samo na preduvjerenjima o tome što je zbilja, odnosno koja je slika zbilje »prava«, mogu osvijetliti odnos književnosti i zbilje, s neminovnim

zaključkom da književnost, ako već ne laže, sigurno prešućuje istinu. S druge strane, analiza književnog djela slobodna od bilo kakve usporedbe s pojmom zbilje nužno rastvara zbilju na iracionalni ostatak, jer je smislena organizacija svijeta kao zbiljskog svijeta uvjet, a ne rezultat književnog ostvarenja. Gledano iznutra, doista je zbilja »izvan« književnosti; gledano »izvana«, ona je »unutra«. Optička varka nastaje zbog odvajanja književnosti i zbilje u svrhu znanstvene, odnosno filozofske analize, dok je stvarno zbilja uvijek na neki način i književna, a književnost je uvijek na neki način nužno zbiljska.[9]

Objašnjenje ovog stava bit će jasnije ako dosadašnje razmatranje odnosa književnosti i zbilje nastavimo izravnim objašnjenjem konzekvencija odnosa književnosti i istine. Povijesna optužba književnosti zbog laži, naime, počinje sumnjom u ispravnosti mitske slike svijeta, odnosno sumnjom u zbilju onakvu kakva je ona upravo govornom, tj. književnom djelatnošću postavljena. Tek kada je izvjesnost mitske slike svijeta poljuljana, jer filozofija želi sa svoje strane postaviti sliku prave zbilje, iskrsava pitanje o istini književnosti, jer se književna djela, npr. Homerova, ne prihvaćaju više kao neosporno istinita, odnosno, ono u njima opisano nije više samo o sebi shvaćeno kao zbiljsko. Kada i filozofija, odnosno znanost želi sa svoje strane odrediti što je zbiljsko a što nezbiljsko, što istinito a što lažno, što besmisleno a što smisleno, što red a što nered, te na taj način oblikovati zbilju kao svijet, praktično priznata svemoć književnosti biva ugrožena. Kao odgovor na Platonov izazov razvijaju se tada dvije osnovne teze obrane, takve obrane koja će osigurati barem mogućnost da književnost i dalje gradi svoje svjetove s pretenzijom na opće važenje, ali sada uz filozofiju, teologiju, znanosti ili politiku. Tako se u biti na dva načina brani ugrožena istinitost i pravo na zbilju književnosti: tezom o određenom stupnju istine koji postiže književnost i tezom o posebnoj, vlastitoj istini književnosti.

Prvu tezu razvio je dosljedno već Aristotel, razlikujući između književnosti i povijesti u smislu historiografije:

»Povjesnik se naime i pjesnik ne razlikuju tim što govore u mjerilima ili bez mjerila — jer bi se mogla i Herodotova djela metnuti u mjere pa bi jednako bila povijest neka u mjerama ili bez mjerâ — nego je to razlika što jedan govori ono što se dogodilo a drugi ono što se može dogoditi. Zato je pjesništvo mudrije i vrednije od povijesti, jer pjesništvo govori više općenito a povijest pojedinačno.«[10]

Aristotelovo je stajalište izlazište mnogih rasprava o »srednjem« položaju književnosti, između mnijenja i spoznaje. Oponašajući zbilju, koja je za Aristotela prije svega proces, razvoj, rast i kretanje, književnost ne prikazuje pojedinačno kao takvo, npr. »ono što je Alkibijad doživio«, nego pojedinačno u odnosu prema njegovoj općenitoj biti, npr. »ono što kakvu licu pripada govoriti ili raditi, po vjerojatnosti ili nuždi«.[11] Književnost tako, oponašajući ono što se zbiva nužno, prikazujući proces u kojem sve postaje ono što jest po svojoj biti, izvodi općenito iz pojedinačnog i postupa na neki način suprotno od logike koja izvodi pojedinačno iz općenitog. Književnost je stoga općenitija od povijesti, ona sadrži istinu nužnosti, tj. istinu višu od istine neposrednog izvještavanja. Ali, kako ta istina nije potpuno adekvatna općenitosti, odnosno vrsti, koja je Aristotelu

uzorak općenitog u zbilji, književnost je, gledano s druge strane, manje vrijedna ili manje istinita od filozofije. Aristotelovo shvaćanje zbilje kao razvoja određuje pri tome posredno i odnos književnosti prema zbilji.

Na takvu tumačenju Aristotela temelje se i suvremena shvaćanja o »konkretnoj univerzalnosti« književnosti, shvaćanja koja i danas vladaju u okviru svake manje ili više dosljedno postavljene mimetičke teorije o književnosti. Efemernu doktrinu naturalizma nije bilo teško osporiti: istinitost, poistovjećena s vrijednošću književnosti, ne može ovisiti o vjernosti u opisima detalja, jer bi nas to vratilo na naivno uvjerenje o književnosti kao izvještaju, uvjerenje koje i najobičniji primjer bajke može lako oboriti. Kako se uloga mašte, izmišljenih ličnosti, nestvarnih pa i nemogućih događaja ne može zanijekati, istina književnosti, misli se u ovakvu okviru, nije u opisu postojećeg. nego u pronalaženju i prikazu onog što je bitno, a bit se i pojava ne moraju neposredno slagati. Karakter u romanu nije istinit zato što predstavlja opis pojedinog zbiljskog čovjeka — Mannov Goethe nije povijesni Goethe — nego je karakter istinit jer jednu mogućnost ljudskog postojanja pokazuje u njezinoj dosljednosti, jer razvija unutarnju nužnost postupaka ličnosti na način koji je u zbilji sadržan samo potencijalno. u spletu slučajnih, nevažnih i nebitnih okolnosti. U oslobađanju od tih okolnosti. ali bez apstraktnog uopćavanja koje vodi do »prazne« pojmovne općenitosti. postiže književnost vlastitu uvjerljivost. onu uvjerljivost koju razna tako upravljena učenja određuju kategorijom posebnog. tipičnog. esencijalnog. ili jednostavno istinitog u smislu otkrića zakonitosti prikazanih pojava. pojava koje su lažne u svojoj pukoj pojavnosti budući da im tek pripadnost određenom zakonu daje značenje pravih činjenica. Istina književnosti tako je u načelu istovjetna s istinom filozofije i znanosti; razlika je samo u modalitetima: književnost sadrži ili manje istine od filozofije, odnosno znanosti (književnost je spoznaja nižeg stupnja), ili ona na drugačiji način izvještava o istini (književnost govori u slikama a znanost u pojmovima).

Bitno je drugačija teza o posebnoj, vlastitoj istini književnosti. Njezin je povijesni izvor vjerojatno u nagovještajima renesansnih poetičara, koji prvi put u misli o pjesniku kao stvaraocu vide mogućnost da se »lijepa laž« književnosti obrani pred strogim sudom teologije. Moderne doktrine, od romantizma do naših dana, tu su misao prihvatile i razvile, jer ona odgovara suvremenom znanstvenom poimanju istine kao evidencije. Što se više neposredna izvjesnost shvaća i prihvaća kao jedini kriterij istinitosti, što manje ideja kritičkog realizma o slaganju između zbilje i mišljenja zauzima mjesta u spoznajnoteoretskim, pa i estetičkim raspravama, to jače biva uvjerenje da i književnost valja prihvatiti isključivo kao ljepotu koja je sama sebi dovoljna jer sama o sebi neposredno svjedoči. Tzv. esteticizam samo je jedna od varijanata takve orijentacije. Ako je tradicionalno filozofsko razmatranje umjetnosti i književnosti polazilo od jedinstva ljepote i istine kao najviših humanističkih vrijednosti, destrukcija čvrstog vrijednosnog sustava javlja se nužno i kao suprotstavljanje ljepote istini, a to suprotstavljanje dovodi do danas često izrazito naglašavanog stava: vrijednost je književnosti sasvim druge vrste od vrijednosti znanosti; tek metaforički možemo govoriti o istini književnosti, jer je poetska istina nešto načelno različito od istine u smislu znanosti i svakodnevnog života.

U tezi o poetskoj istini prisutna je obrana književnosti kao »lijepe laži« na način koji u velikoj mjeri odgovara suvremenom iskustvu o proizvođenju i prihvaćanju književnih djela. Umjetničko stvaranje, doživljavanje i intuicija svakom su poznati, gotovo prisni nazivi kojima opisujemo splet odnosa književnika, književnog djela i publike, a u tom obzoru pitanje o pravoj zbilji i nema smisla: u književnim djelima prikazane ljude i događaje prihvaćamo kao uvjerljive, prave i istinite jedino ako se oni u cjelini svijeta djela pojavljuju kao integralni dijelovi cjeline, izazivajući nepomućen, jedinstven doživljaj. Ustanak seljaka u Šenoinoj *Seljačkoj buni* prihvaćamo ili ne prihvaćamo kao neodvojivi dio našeg cjelovita doživljaja djela: doživljaj djela svjedoči sâm o svojoj istini ili ne svjedoči; smisao je djela evidentan i ta se evidencija ničim izvana ne može provjeriti. Sa stajališta egzaktne znanosti svi sudovi u književnom djelu nisu ni istiniti ni neistiniti; oni su kao sudovi besmisleni te rasprava o istini književnosti može jedino pokazati kako postoje različite vrste istine, jer je istina, neka »opća« istina, zapravo fikcija. Književnost je bitno drugačija vrsta djelatnosti od znanosti; njezina je istina relevantna na drugi način no istina znanosti (ona može biti praktična, etička ili naprosto: estetska istina).

Nije teško zapaziti da oba ova načelna stajališta brane književnost od optužbe zbog laži na taj način što se pojmom zbilje koriste u smislu koji dopušta neki izvorni odnos književnosti i zbilje. U relaciji: književnost zbilja književnost je konstantna, a zbilja je promjenjiva. To će reći da se razlike u shvaćanjima o prirodi odnosa književnosti i zbilje, razlike koje dovode do različitih tumačenja istine književnosti, ne temelje na bitno različitim shvaćanjima književnosti, nego na bitno različitim shvaćanjima zbilje. Možemo slobodno reći da književnost oponaša zbilju, da izražava zbilju, da je ona samosvojna zbilja ili da je fikcija, pa da se sva ta određenja uopće ne isključuju tako dugo dok ne odredimo što će vrijediti kao prava zbilja. O načinu shvaćanja zbilje ovisi shvaćanje odnosa književnosti i zbilje a time posredno i shvaćanje istine književnosti, jer o zbilji možemo govoriti tek na temelju određenog poimanja svijeta, takvog poimanja koje »postavlja« s jedne strane zbiljsko a s druge nezbiljsko, te tako utvrđuje raspon u kojem se pojavljuje istina. S obzirom na zacrtane mogućnosti obrane književnosti, odnosno obrane njezine istinitosti, javlja se dilema: ili prihvatiti načelnu mogućnost objašnjenja cjeline svijeta te priznati da književnost u tom objašnjenju surađuje, ili poreći takvu mogućnost i priznati književnosti neku posebnu, vlastitu istinu. U prvom slučaju konzekvencije nas vode do teze o apsolutnom znanju, u drugom slučaju do teze o radikalnom fikcionalizmu: ili postoji apsolutna zbilja ili je svaka zbilja fikcija.[12]

Ponovno se time otkriva aktualnost Platonove optužbe. Priznajemo li apsolutnu sliku svijeta, književnost je ili lažna ili je suvišna. Prihvaćamo li fiktivnost istine, priznanje posebne istine književnosti vodi opet, na drugi način, do protjerivanja književnosti iz ozbiljnog društvenog života uspostavljenog znanošću, tehnikom i politikom, jer djelatna fikcija, smatra se, ima prednost pred nedjelatnom kakva je fikcija književnosti. Književnost se pred sudom znanosti ne može opravdati.

Sporno ovdje ostaje ipak jedno pitanje: otkuda znanosti, filozofiji, politici ili teologiji pravo da sudi književnosti? Iz dosadašnjeg razmatranja proizlazi da se to

pravo zasniva na »prisvajanju« zbilje koja je u tim djelatnostima na neki način »sređena« i tako uspostavljena kao »vanjski« svijet koji je nadređen onom »unutarnjem« svijetu književnih djela. Znanstvena je slika svijeta tako objektivna, književna je subjektivna; znanost i tehnika grade zbiljski svijet, književnost ga odslikava ili gradi po tom modelu svoje male, fiktivne svjetove. Zbilja je dakle znanstvena, tehnička ili politička zbilja npr., ali zbilja nikada nije književna zbilja.

Nasuprot tome sjetimo se Nietzscheova stava: »priroda je lažna a umjetnost istinita!«[13] Taj je stav samo obrtanje tradicionalne optužbe književnosti, ali ipak potiče na razmišljanje. Obrnemo li gornje teze o objektivnom svijetu znanosti i subjektivnom svijetu književnosti, lako otkrivamo mogućnost da optuženi postane tužitelj. Ako je književnost lažna sa stajališta filozofije, filozofija je lažna sa stajališta književnosti. Isto vrijedi za znanost, teologiju ili politiku. Nema li književnost također pravo da prisvoji zbilju pozivajući se na izvornost mitske predaje u kojoj je zbilja uspostavljena kao svijet na način koji sigurno više odgovara književnosti nego filozofiji, znanosti ili politici? U tom mjerilu književna je zbilja objektivna i primarna, a znanstvena npr. subjektivna i izvedena.

Time dolazimo do ključne točke razumijevanja konteksta u kojem treba shvatiti onu tradiciju koja omogućuje kako prihvaćanje pretpostavke da tekst priče o čovjeku sa sela i zakonu može značiti za nas umjetnost, tako i prihvaćanje pretpostavke da on može biti, s jedne strane, shvaćen kao »umjetnička istina« nesvodiva na bilo koju drugu istinu, ili, s druge strane, da se njegova istina može svesti na istinu filozofije, znanosti ili teologije. Dva »mjerila« su neprestano prisutna u evropskoj tradiciji, odnosno, upravo zato što oba ta mjerila imaju svoje izvore u dugoj tradiciji mišljenja o književnosti i umjetnosti, oba se pojavljuju na ovaj ili onaj način u svakom suvremenom raspravljanju o književnosti. Kontekst shvaćanja istine i zbilje u tom je smislu odlučujući temelj za shvaćanje onoga što će vrijediti kao umjetnost. Zato, dakle, valja imati na umu u daljnjem izlaganju:

Treba odbaciti shematiziran i jednoznačan odnos književnosti i zbilje: nipošto nije samo o sebi jasno da je književni svijet slika zbiljskog svijeta i da književnost treba uspoređivati sa zbiljom kao što neku stvar uspoređujemo s drugom stvari ili s njezinim otiskom. Zbilja, uostalom, nije nipošto određeniji pojam od književnosti; istina kao interpretacija zbilje uvijek je u pitanju. No, na osnovi toga ne valja ni zaključiti kako proučavanje književnosti treba da pitanje istine pusti po strani, zadovoljivši se analizom onoga što je u književnim djelima rečeno. Ono što je izrečeno u književnim djelima izrečeno je o svijetu, a ne o fikciji. Istina, odnosno neka koncepcija zbilje, uvijek je »pozadina« na kojoj se umjetnost ostvaruje, i bez shvaćanja problematike te pozadine nema ni pravog shvaćanja onoga u čemu je umjetnost nekog književnog djela. Kada je riječ o proznim književnim djelima, to je tim važnije što govor umjetničke proze biva sličniji običnom govoru i govoru znanosti. Jedino razlikovanje između kriterija istine zasnovanog na provjerljivosti iskustva, i kriterija koji se ne poziva na iskustvo nego na istinu u smislu cjelovita shvaćanja zbilje, može pomoći da se problem umjetničkog u nekom književnom tekstu sagleda u dimenziji onoga što

uvjetuje svako znanstveno proučavanje, a ne onoga što je rezultat ovog ili onog književnokritičkog postupka. Tradicija shvaćanja istine književnosti uvjet je za razumijevanje umjetnosti u književnosti, odnosno umjetničke književnosti, a jedino interpretacija te tradicije omogućuje razumijevanje umjetničke proze.

POEZIJA I PROZA

Ako ustvrdimo da je priča o čovjeku sa sela i zakonu iz Kafkina romana *Proces* primjer umjetničke proze, ustvrdili smo zapravo, u skladu s dosadašnjim izlaganjem, da je smisao tog teksta u određenom posebnom odnosu prema našem shvaćanju zbilje i istine, a također i da taj tekst valja razlikovati od poezije. Pri tome se nameće misao da je prozni karakter teksta unekoliko manje važan od njegova umjetničkog karaktera, da je razlikovanje poezije i proze na nekoj »nižoj razini« od razlikovanja umjetnosti i neumjetnosti, da je pitanje o odnosu umjetnosti i neumjetnosti temeljno, načelno pitanje, dok je pitanje o odnosu poezije i proze tek jedan svojevrsni specijalistički problem. Ta se misao, međutim, nameće samo iz svjesnog ili nesvjesnog prihvaćanja sheme sustavne dedukcije koja teoriju književnosti izvodi iz neke estetičke ili lingvističke doktrine. U stvari, naše izlaganje o problematici istine književnosti nije uopće uspostavilo neku definiciju umjetnosti, da bi se onda na osnovi te definicije mogla obaviti i neka klasifikacija umjetnosti pa zatim i klasifikacija književnosti. Naprotiv, razmatranje o tome kako je moguće da neki tekst razumijemo kao umjetnost, i kako je moguće da ga ipak u tom okviru tumačimo na različite načine, ostavila je otvorenim pitanje u kojem i kakvom kontekstu možemo govoriti o umjetničkoj prozi. Pitanje razlikovanja umjetnosti i neumjetnosti i pitanje razlikovanja poezije i proze za nas su zato istog ranga; ona treba da se uzajamno osvjetljuju, a ne da odgovor na prvo uvjetuje odgovor na drugo pitanje.

To treba napomenuti, jer je, prije svega, i samo razlikovanje između proze i stihova, odnosno razlikovanje između proze i poezije, konstitutivan element razumijevanja cjelokupne tradicije shvaćanja književnosti kao umjetnosti. Stih, »vezani slog« ili »vezani govor«, kako bi rekli naši stari poetičari, ne pojavljuje se, naime, u zori evropske književnosti kao neki tek vanjski element razdvajanja: »vezani govor« prihvaća se kao jedini mogući govor koji je pjesnički baš zato jer je i formalno odijeljen od obična govora, odnosno govora kojim se služi svakodnevno saopćavanje. Stih kao na određen način već »formulaičan« govor ujedno je nosilac tradicije koja raspolaže arsenalom postojećih iskaza koji unaprijed vrijede kao mitska mudrost: Homer je kao pjesnik ujedno učitelj mudrosti, jer se njegovi stihovi neposredno prihvaćaju kao ono što mi danas nazivamo umjetnost.[1] Što već Aristotel upozorava na formalni karakter stiha kada govori da između Empedokla i Homera »nema ništa zajedničko osim

mjere«.[2] to samo znači da on govori već na pozadini sukoba filozofije i književnosti, pri čemu književnost valja u tom smislu uzeti kao usmenu tradiciju stihovanog i formulaičnog načina izražavanja koje prezentira mitsku mudrost. Aristotel već »spašava« Homera i tragičare od Platonove, odnosno od filozofske kritike i zbog toga interpretira mitsku mudrost u smislu bitne razlike između Empedokla i Homera, ali mu pri tome još uvijek vrijedi kao samo o sebi razumljivo uvjerenje da se pjesništvo piše u stihovima, dok se u prozi pišu filozofija, retorika i historiografija. Aristotelovo mišljenje o književnosti pripada tako već kulturi pismenosti i kulturi koja je diferencirana na relativno odvojene sektore, ali kulturi u kojoj tzv. estetska dimenzija još ne čini razliku u kvaliteti, nego samo razliku u stupnju: književnost, odnosno poezija samo je na pola puta između pojedinačnosti historiografije i općenitosti filozofije. Tek kada se filozofija, govorništvo i historiografija razviju do te mjere u smjeru znanosti da ih je neophodno razlikovati od onih proznih vrsta koje nemaju znanstvene namjere, pojavljuje se razlikovanje između proze i poezije, odnosno proze i stihova *unutar* umjetničke književnosti.

Prozne umjetničke književne vrste pojavljuju se tako na temelju razlikovanja koje razbija jedinstvo stiha, poezije i umjetničkog,[3] odnosno, pojavljuju se kada kvaliteta umjetničkog ne biva formalno određena stihom, nego se stavlja u intenciju: poetski tekstovi postaju oni tekstovi koji nisu znanstveni, oni tekstovi u kojima se *ne želi* prezentirati znanstvena istina, nego se *želi* ostvariti ljepota. Tako je problem razlikovanja proze i stihova neprestano uvjetovan problemom razlikovanja poezije i proze, a razlikovanje poezije i proze ima svagda kontekst u shvaćanju ljepote, odnosno u shvaćanju umjetničke kvalitete koja nije neposredno zamjetljiva na razini vanjskog oblika. U povijesnoj perspektivi umjetnička proza tako se javlja kao svojevrsna opozicija formalizaciji umjetničke kvalitete: tek kada stih kao stih nije sâm o sebi neka vrijednost, nego kada se on može shvatiti i kao rezultat umjetnosti i kao rezultat vještine stihovorstva, proza također može biti ne samo znanstvena proza, nego može biti i umjetnička proza. Tako je i sama pojava umjetničke proze nerazdvojno povezana sa shvaćanjem književnosti kao umjetnosti, a takvo shvaćanje izaziva cijeli niz posljedica: od destrukcije retoričkog shvaćanja stila do uvjerenja kako je individualni izraz sâm o sebi vrijednost bez obzira na utvrđena opća pravila izražavanja.

Zbog toga je i sinkronijsko razlikovanje između poezije i proze otežano brojnim faktorima koji djeluju na suvremeno shvaćanje umjetničke proze i njezinih odnosa prema poeziji. Brojne tekstove danas označujemo kao poeziju iako oni nisu u stihovima, dok je istovremeno tradicija da samo stih vrijedi kao poezija toliko jaka da ne možemo uopće prihvatiti znanstveno djelo pisano u stihovima kao znanstveno djelo. Stihotvorstvo smatramo anti-poetskim, dok istovremeno u umjetničkoj prozi dopuštamo jezičnu organizaciju koja se približava stihovima smatrajući je ipak umjetničkom prozom. Ako pak stihove shvatimo kao stanovitu uputu da valja paziti na jezik kao jezik, a ne na ono što je jezikom saopćeno, to bi značilo da je umjetnička književnost u cjelini »jezik kao jezik«, što bi opet zahtijevalo, u konzekvencijama, da se i umjetnička proza vrednuje po količini i kakvoći »ukrasa« koje koristi, čemu se očito protivi inzistiranje na jednostavnosti u umjetničkoj prozi realizma ili realističke tradicije

npr. Složenost ovih odnosa ne dopušta tako da se svi tekstovi koji treba da vrijede kao književnost jednostavno najprije podijele na umjetničke i neumjetničke, te da se nakon toga svi umjetnički tekstovi podijele na prozne i poetske tekstove. Prije bi se moglo ustvrditi obratno: iz različitih razlikovanja poezije i proze proizlaze različite posljedice s obzirom na shvaćanje umjetničke književnosti, te se poezija i proza mogu razmatrati u najširem okviru cjelokupna jezičnog izražavanja, u okviru shvaćanja mita, znanosti ili čak kulture u cjelini.[4] I u nekim na prvi pogled sasvim elementarnim učenjima o razlici poezije i proze pojavljuju se, naime, teze o emocionalnosti, slikovitosti i maštovitosti poezije prema prevlasti razuma, većoj koncentraciji na pojmovno mišljenje i određenu logičnost proze, što u daljnjim konzekvencijama vodi do takovih razlikovanja koja daleko nadilaze područje umjetničke književnosti.

Ako, zato, u zamršenu spletu mogućih rasprava o poeziji i prozi pođemo jedino od neke opće pretpostavke kako proza i poezija čine dva vida u kojima se ostvaruje književnost, kao orijentacija može nam poslužiti svako utemeljeno razlikovanje vrsta, načina ili tipova unutar književnosti, bez obzira da li ono doista želi zahvatiti upravo razlikovanje poezije i proze ili ide na neke još općenitije modalitete književnog istraživanja. U tom smislu spomenimo najprije jednu distinkciju Edwarda Sapira:

»Croce je stoga potpuno u pravu kad kaže da se djelo književne umjetnosti nikada ne može prevesti. Usprkos tomu književnost se dade prevesti, ponekad sa začuđujućom točnošću. To opet pokreće pitanje ne isprepleću li se u umjetničkoj književnosti dvije različite vrste ili razine umjetnosti — uopćeno, ne-lingvistička umjetnost koja može biti prenesena u drugi lingvistički medij bez gubitaka i osebujna lingvistička umjetnost koja nije prenosiva. Vjerujem da je distinkcija doista neosporna, premda praktično dvije razine nikada nisu čiste. Književnost se ostvaruje u jezičnom mediju, ali taj medij sadrži dva sloja: latentni sadržaj jezika, naše intuitivno registriranje iskustva — i posebnu sustavnost danog jezika, onaj osebujni način na koji smo registrirali to iskustvo. Književnost koja crpi svoje sokove uglavnom, ali nikada u potpunosti, iz donjeg sloja — kao, na primjer, jedna Shakespeareova drama — može se prevesti a da ne izgubi odviše od svog karaktera. Ako se pak ostvaruje više u gornjem nego u donjem sloju — kao, recimo, neka Swinburneova pjesma — onda je ona onoliko dobra koliko se ne može prevesti. Obje vrste književnog izraza mogu biti i velike, ali i osrednje.«[5]

Sapirova tvrdnja o dva tipa književnosti možda se ne čini nekom posebnom novinom; u njoj je zapravo izrečeno staro iskustvo o moći i nemoći prevođenja. Sapir, međutim, to iskustvo povezuje s određenim shvaćanjem jezika, što mu omogućuje da razlikuje dvije razine ostvarivanja književnosti od kojih jednu naziva lingvističkom a drugu ne-lingvističkom. Ne-lingvistička razina je zapravo, smatra Sapir, logička struktura koja svoj savršeni oblik ima u algoritmu; na lingvističkoj razini pak jezik izražava konkretno, personalno iskustvo, koristeći se obilno materijalnim elementima jezika: zvukom, ritmom, muzikalnošću. Obje su razine ostvarivanja književnosti potencijalno sadržane u jeziku kao jeziku: književnost se dijeli na dva osnovna tipa ostvarujući u većoj mjeri bilo jednu bilo drugu.

Sapirove intencije prisutne su na ponešto drugačiji način i u Sartreovu razlikovanju proze i poezije. Filozof, za razliku od lingvista, istu distinkciju opisuje na širem planu odnosa jezika i zbilje, upozoravajući na razliku između pjesnika i prozaika, odnosno govornika:

»Zapravo, pjesnik se najednom odrekao jezika-oruđa; on je izabrao, jednom zauvijek, pjesnički stav koji riječi smatra stvarima, a ne znacima. Jer dvosmislenost znaka uključuje mogućnost da se po želji prođe kroza nj kao kroz okno i potraži preko njega označena stvar, ili da se pogled okrene prema njegovoj *stvarnosti* i da se on sâm promatra kao objekt. Čovjek koji govori nalazi se s onu stranu riječi, blizu objekta, pjesnik se nalazi s ovu stranu. Za prvog, one su pitome: za drugog, one ostaju u stanju divljine. Za onog riječi su korisne konvencije, oruđe koje se pomalo linja i troši i koje se baca kad više ne može da služi; za ovog drugog one su prirodne stvari koje rastu na zemlji prirodno kao trava i drveće.

Ali, ako se pjesnik zaustavlja na riječima kao što slikar čini s bojama a muzičar sa zvucima, time nije rečeno da su one izgubile u njegovim očima svako značenje: to je posljedica samog značenja koje riječima daje njihovo verbalno jedinstvo; bez njega one bi se rasule u zvukove ili u poteze pera. Jedino ono (značenje) također postaje prirodno: to više nije svrha uvijek iznad dosega i težnja za transcendencijom ljudskog: to je svojstvo svakog naziva, analogno izrazu lica, blagom osjećaju tuge ili igri zvukova i boja. Zaliveno u riječ, apsorbirano njezinom zvučnošću ili njezinim vizualnim izgledom, zamračeno, degradirano, ono je također stvar, nestvorena, vječna; za pjesnika jezik je struktura vanjskog svijeta. Govornik *odgovara prilikama* u jeziku, opkoljen je riječima: one su produžeci njegovih osjetila, njegove štipaljke, njegove antene, njegove naočale; on njima iznutra upravlja, on ih osjeća kao vlastito tijelo, on je okružen jednim verbalnim tijelom kojega teško da je svjestan a koje proširuje njegovo djelovanje na svijet. Pjesnik je izvan jezika, on vidi riječi s naličja, on kao da ne podliježe ljudskoj sudbini i kao da, prilazeći ljudima, nailazi prvo na riječi kao na prepreku. Umjesto da prvo upozna stvari po njihovu imenu, on je, čini se, s njima najprije u nijemom kontaktu, a zatim, okrenuvši se prema riječima koje su za njega druga vrsta stvari, dodirujući ih, okušavajući ih, pipajući ih on otkriva u njima malo vlastito svjetlucanje i posebne srodnosti sa zemljom, s nebom, s vodom i sa svim stvorenim stvarima. Zbog toga što se ne zna služiti riječima kao *znacima* aspekata svijeta, on vidi u riječima *sliku* tih aspekata. I verbalna slika koju on izabere zbog njezine sličnosti s vrbom ili jasenom ne mora nužno biti riječ kojom se mi koristimo za označivanje tih predmeta. Kako je on već izvana, umjesto da su mu riječi putokazi koji ga upravljaju izvan njega samog između stvari, on ih smatra zamkama za hvatanje stvarnosti koja izmiče: ukratko, čitav jezik njemu je ogledalo svijeta.«[6]

Na kraju navedimo još kako suvremeni etnolog, odnosno antropolog Claude Lévi-Strauss razlike u ostvarivanju smisla jezične tvorevine opisuje kao razlike između poezije i mita, pozivajući se ponovno na mogućnost prevođenja:

»Neka mi se dozvoli da ovdje otvorim kratku zagradu, kako bih jednim primjerom objasnio originalnost koju mit pokazuje s obzirom na sve ostale lingvističke činjenice. Mit se može definirati kao onaj vid *diskurza* u kojem formula *traduttore traditore* praktično nema nikakve vrijednosti. U tom pogledu mjesto mita na ljestvici vidova lingvističkog izražavanja nasuprot je poeziji, pa bilo što se moglo reći za njihovo zbližavanje. Poezija je oblik jezika koji je krajnje teško prevesti na strani jezik, i svako prevođenje ima za posljedicu brojne deformacije. Nasuprot tome, vrijednost mita kao mita ostaje usprkos i

najgorem prijevodu. Koliko god bilo naše nepoznavanje jezika i kulture ljudstva odkuda smo ga primili, mit prima kao mit svaki čitalac u cijelom svijetu. Supstancija se mita ne nalazi ni u stilu, ni u načinu pripovijedanja, niti u sintaksi, nego *u priči* koja je ispričana. Mit je jezik, ali jezik koji radi na vrlo visokoj razini gdje se smisao uspijeva *odlijepiti*, ako tako možemo reći, od lingvističkog temelja na kojem se počeo kretati.«[7]

Ove teze jednog lingvista, jednog filozofa i jednog etnologa poslužit će nam kao putokaz. U njima je, naime, prisutno razlikovanje koje se može razviti u skladu s našim izlazištem u problemu smisla književnosti. Teškoće izravne primjene Sapirova, Sartreova i Lévi-Straussova razmatranja na područje proučavanja književnosti, određenije rečeno, shvaćanja umjetničke proze i razlika između proze i poezije, proizlaze iz njihove generalizacije u toku koje nestaje razlika između proze i umjetničke proze, odnosno, u slučaju Lévi-Straussa, mita i umjetničke proze (ili barem jednog dijela umjetničke proze). Ipak, neće biti slučajno što se sva tri mislioca kreću na sličnom terenu i dolaze do gotovo istih zaključaka, stavljajući ih doduše u različit kontekst na osnovi kojeg izvode i donekle različite konzekvencije. Dovedemo li tako Sapirov i Sartreov tekst u vezu s Lévi-Straussovim, zapažamo da jedina bitna razlika postoji u povezivanju »druge razine« jezika u prva dva slučaja sa znanošću, a u trećem s mitom. To može uputiti na slijedeće zaključke:

U jednoj vrsti književnosti, nazovimo je poezijom, smisao se ostvaruje maksimalnim iskorištavanjem samosvojnosti i samodostatnosti jezika. To će reći da strogo poetska upotreba jezika osporava razlikovanje jezika i »predstavljene predmetnosti«, onog što je predstavljeno iz samog predstavljanja, jezičnog i izvanjezičnog, književnosti i zbilje. U poeziji se stoga neposredno ujedinjuje subjektivno i objektivno, ja i svijet, čovjek i priroda, ujedinjuje se jer je poetski govor svojevrsna »objava« koja garanciju vlastita digniteta ima jedino u unaprijed pretpostavljenom prihvaćanju onog što je rečeno kao na svoj način istinitog i zbiljskog. To ne znači ništa drugo do da poeziju prihvaćamo kao poeziju ili je ne prihvaćamo; ona uspijeva određeni smisao nametnuti sama o sebi, ili ga ne uspijeva nametnuti; mi taj smisao možemo prihvatiti s obzirom na naše iskustvo, ili ga ne možemo prihvatiti. Poezija nameće dimenziju jezične stvarnosti kao jedine zbilje; ona nameće određen način prihvaćanja takve zbilje služeći se, tako reći, jezičnom građom kao takvom: zvuk i ritam mogu čak biti presudni, a spletovi mogućih asocijacija koji se povezuju u smislene »svjetove« upravljani su prije svega vezama riječi s riječima, a ne riječi sa stvarima. Tako je smisao poezije načelno neodrediv izvan ponavljanja i nabrajanja mogućih smislenih struktura koje upućuju na moguće aspekte razumijevanja, odnosno tumačenja. Stih zato prirodno dominira poezijom, jer unaprijed upućuje na takav način oblikovanja koji se izravno služi jezičnom organizacijom »slobodnom« od neposredne veze sa svakim značenjem koje je »izvan« materije jezika.

Druga vrsta književnosti, umjetnička proza, ostvaruje smisao pretežno na razini »predstavljene predmetnosti«, premda njezin književni svijet ne predstavlja zbiljski svijet po načelu »riječi znače stvari«. Imaginarni svijet umjetničke samodostatnosti jezika (književnost ne podliježe verifikaciji), ali on ipak obavlja svojevrsnu organizaciju nečeg što možemo nazvati elementima zbilje jer zadržava

razliku između predstavljenog i samog predstavljanja. To će reći da se u takvom jeziku ostvareni smisao može odvojiti, barem u velikoj mjeri, od »jezične podloge« njegova ostvarivanja (stoga je umjetničku prozu načelno moguće prevoditi).[8] Smisao predstavljenog književnog svijeta, međutim, nije dokučiv izravnim povezivanjem s logičkom strukturom i tzv. prirodnim zakonima, kojima, kako se smatra, zahvaćamo zbiljski svijet. Jedino u graničnim slučajevima, kada umjetnička proza prelazi u znanost, takvo je nešto moguće, a upravo u tome i leži razlika između obične proze, znanstvene proze i umjetničke proze koja se pak, upravo zato, s druge strane, otkriva i kao nešto slično mitu. Mit, naime, za nas također posjeduje »imaginarni svijet« prenosiva smisla, ali smisla koji se ne može eksplicirati jednostavnom metodom dešifriranja. Određena mnogoznačnost mita ipak je druge vrste od mnogoznačnosti poezije, premda je takva mnogoznačnost jasno razlučiva od načelne jednoznačnosti znanosti. To će reći: ona vrst književnosti koju nazivamo umjetničkom prozom lako se poistovjećuje i sa znanošću i s mitom ako se uzimaju u obzir jedino načini ostvarivanja smisla kojima se ona služi, tj. jedino *načini izgradnje* određena smislenog svijeta. Uska veza između umjetničke proze i mita, s jedne strane, te umjetničke proze i znanosti, odnosno filozofije, s druge strane, upućuje tako na mogućnost da se ostvarivanje smisla u proznim umjetničkim književnim djelima shvati bilo po jednom bilo po drugom modelu.

U mnogim raspravama o poeziji i prozi sklonost da se proza razmatra ili po modelu mita ili po modelu znanosti može se zapaziti zbog napora da se poezija apsolutno odvoji od proze i poveže s mitom, odnosno da se potpuno odvoji od mita i poistovjeti u potpunosti s umjetničkom prozom ukidajući pri tome svaku razliku između poezije i proze. Tako Hegelov sustav apsolutne znanosti npr. opreku poezije i proze utvrđuje u okviru koji odgovara poistovjećivanju poezije i mita. To je vidljivo kad Hegel kaže o poeziji:

»Poezija je starija od umjetnički usavršenog proznog govora. Ona je izvorno predstavljanje istine, jedno znanje koje još ne razdvaja opće od njegove žive egzistencije u pojedinačnom, ona zato i pojavu, svrhu i sredstvo još ne suprotstavlja jedno drugome dovodeći ih rezoniranjem tek kasnije u međusobnu vezu, nego jedno shvaća samo u drugom i preko drugoga. Stoga ne iskazuje ona u slikama neki već za sebe u svojoj općenitosti spoznat sadržaj; naprotiv, ona se zadržava, primjereno svom neposrednom pojmu, u supstancijalnom jedinstvu, koje takvo razdvajanje i puki odnos još nije izvršilo.«[9]

I kad govori o prozi:

»S jedne strane promatra ona (prozna svijest) opsežan materijal stvarnosti prema *razumskim* svezama uzroka i posljedice, svrhe i sredstva, te ostalim kategorijama ograničenog mišljenja, općenito uzevši prema odnosima vanjskog i unutarnjeg. Stoga sve što je posebno nastupa jednom lažno kao nešto samostalno, drugi put biva dovedeno u puki *odnos* s nečim drugim te tako shvaćeno u svojem relativizmu i ovisnosti, a da se ne ostvari ono slobodno jedinstvo koje u svim svojim razgranjivanjima i razlaganjima ostaje ipak totalna i slobodna cjelina — jer su te posebne strane samo eksplikacije i pojave onog *jednog* sadržaja koji čini njihovo središte i ujedinjujuću dušu, te sebe također potvrđuje kao prodiruće oživotvorenje.«[10]

Na osnovi takva, prema sadržaju orijentirana utvrđivanja razlika poezije i proze teško se može izbjeći konačni zaključak kako je mit prava poezija, štoviše i kako je mit, odnosno poezija izraz prave zbilje, odnosno prava zbilja sâma (zaključak koji je, uostalom, izveo već Schelling u svom sustavu transcendentalnog idealizma), dok je umjetnička proza prvi stupanj filozofske, odnosno znanstvene obrade iskustva o svijetu, takve obrade koja svoj konačni cilj postiže u spekulativnom filozofskom sustavu, odnosno apsolutnom znanju.

S druge strane, razlikovanje poezije od mita, razlikovanje koje je, kao u slučaju Lévi-Straussa npr., uvijek inspirirano formalnom analizom načina izražavanja, pojavljuje se redovno kao opreka opće strukture ili tzv. unutarnje forme i individualnog stila, kao opreka koja je u krajnjim konzekvencijama svodiva na opreku između jezika i govora strukturalne lingvistike Ferdinanda de Saussurea.[11] Kada se mit shvati kao forma, kada su »granice mita formalne a ne supstancijalne«, kao što kaže Roland Barthes, mit se predstavlja kao svojevrsni komunikacijski sustav zasnovan na formalnim odnosima označivanja, sustav koji teži da uklopi u sebe sve druge sustave, način komunikacije koji teži da se nametne svim drugačijim načinima komunikacije. Znanstveni jezik, odnosno njegov dovršeni oblik: algoritam s jedne i jezik poezije s druge strane, tada su sustavi koji se maksimalno opiru mitu, sustavi koji su oba suprotni mitskom sustavu. Tako Roland Barthes objašnjava:

»Još se jedan jezik opire mitu koliko god može: naš pjesnički jezik. Suvremena je poezija[12] *regresivni semiološki sustav*. Dok mit ide prema ultra značenju, proširivanju prvobitna sustava, poezija, naprotiv, teži da opet pronađe infra značenje, predsemiološko stanje jezika; ukratko da ponovno pretvori znak u smisao: njezin ideal — u tendenciji — nije dosizanje smisla riječi, nego smisla samih stvari.[13] Zato ona kvari jezik, povećava koliko god može apstraktnost pojma i arbitrarnost znaka te olabavljuje do krajnjih granica vezu označavajućeg i označenog; 'lebdeća' struktura pojma ovdje je iskorištena do maksimuma: poetski znak pokušava reprezentirati sve mogućnosti označenoga u nadi da će postići na kraju neku vrst transcendentne kvalitete stvari, njihov prirodni (ne ljudski) smisao. Otuda esencijalističke ambicije poezije, uvjerenje da jedino ona dohvaća *same stvari*, baš kada želi da bude antijezik. Sve u svemu, od svih korisnih govora pjesnici su najmanje formalisti jer samo oni vjeruju da je smisao riječi samo oblik, kojim se realisti poput njih ne mogu zadovoljiti. Zbog toga se naša moderna poezija stalno potvrđuje kao ubojica jezika, kao neka vrst prostorne, primjetljive tišine. Poezija zauzima položaj suprotan mitu: mit je semiološki sustav koji teži da se proširi u sustav činjenica; poezija je semiološki sustav koji teži da se suzi na sustav biti.«[14]

Bez obzira na neke nejasnoće u ovom izlaganju (koje se u nekoj mjeri, čini se, i samo koristi pjesničkim jezikom umjesto znanstvenog), ono dobro otkriva razliku između »supstancijalnog« Hegelova i »formalnog« strukturalističkog obrazlaganja prirode razlike između proze i poezije. Ako je Hegelu umjetnička proza zapravo već neki vid filozofije, Barthesu je zapravo filozofija neki vid umjetničke proze s tom razlikom što baš mit prethodno biva shvaćen jednom kao izvorni sustav iskustva (kao pra-istina), a drugi put kao uvijek mogući i uvijek relativan način sređivanja iskustava (kao jedna od fikcija). Tako se ponovno vraćamo na problematiku istine književnosti, problematiku koja i ovdje služi kao

ishodište daljnjih razlikovanja. Pri tome se na književnoteoretskoj razini ukazuju moguće konzekvencije:

Prije svega, povijesna perspektiva problematike odnosa proze i poezije nije sasvim jednostavna uputa o tome kako odnos poezije i stihova te odnos poezije i proze treba relativirati s obzirom na povijesne epohe u kojima se on jedino može utvrditi i izvan kojih on nema uvijek isti, ili čak nema nikakav, smisao. Nema sumnje, doduše, da Barthes sasvim točno upozorava (u napomeni) da je otpor prema mitu karakterističan samo za modernu poeziju, odnosno, barem da je karakterističan za modernu poeziju ako tu poeziju shvatimo na onaj način na koji je Barthes eksplicira, i da iz toga proizlazi kako pojam poezije nije »statičan« promatramo li ga u tzv. dijakronijskoj perspektivi. To znači da proučavanje poezije i proze treba doista, u prvom redu, upraviti prema tipičnim oblicima u kojima se proza i poezija pojavljuju u pojedinim epohama, jer traženje općih razgraničenja može lako dovesti do brojnih nesporazuma, budući da se isti nazivi upotrebljavaju u raznim epohama za različite tvorevine. I ne samo to: razvijanje strukturalizma upravo na osnovama razumijevanja cjelovita sustava odnosa, u kojima tek cjelina odnosa određuje značenje pojedinih dijelova ili elemenata, vodi prema dosta plodnim zaključcima. Jurij Lotman je u tom smislu uvjerljivo pokazao kako takozvani izvantekstovni odnosi uvelike uvjetuju shvaćanje onoga što će u pojedinoj epohi vrijediti kao umjetnička proza, te da, dakle, okvire povijesnog razmatranja pojedinih fenomena proze i poezije valja razumjeti uvijek ne samo u međusobnim odnosima, nego čak i u odnosima svih načina izražavanja, pa čak i svih kulturnih područja. Umjetnička proza se uvijek pojavljuje »na pozadini« nekog shvaćanja poezije, kao i »na pozadini« nekog shvaćanja npr. filozofije ili historiografije, a u konzekvencijama i »na pozadini« nekog shvaćanja umjetnosti u cjelovitu sustavu kulturnih vrijednosti svake epohe. No, sve to stoji kao radna hipoteza tek ako smo svjesni kako taj historijski kontekst u koji treba staviti cjelokupni kulturni sustav nije prirodno dan, kako on nije nikakva činjenica koju bismo posjedovali zbog raspolaganja nekim rezultatima povijesnih istraživanja.

Stoga historijsko relativiranje pojma umjetničke proze ne može izbjeći potrebu nalaženja nekih temeljnih okvira u kojima se i ono sámo jedino može i mora provesti. Ograničenje na sinkronijsku perspektivu suvremena stanja može se provesti tek uz cijenu prihvaćanja određenih doktrina, pri čemu je neophodno njihovo provjeravanje u širem povijesnom kontekstu (za koju svrhu, međutim, ne postoji neko u povijesnom smislu zaokruženo iskustvo suvremenosti) ili provjeravanje u cjelovitu misaonu sustavu (za što bi bio potreban zaokruženi filozofski sustav, što bi vodilo tezi o postizanju apsolutnog znanja). To, međutim, najbolje pokazuje teškoće u analizi proze.

ANALIZA PROZE

Analiza umjetničke proze na prvi je pogled jednostavnija od analize poezije. Lirska pjesma od nekoliko stihova tako je cjelovita i u svakom detalju neizmjenjiva tvorevina da svaki pokušaj razdvajanja njezinih sustavnih elemenata biva u nekoj mjeri unaprijed osuđen na neuspjeh; ritam, zvuk i smisao u njoj su nerazdvojivo povezani i jedinstveno se prihvaćaju. Ona se »otkriva« u trenutku i rastavljanje na pojedine riječi, slogove, slike, taktove ili manje smislene cjeline uvijek je nalik razbijanju nečega što samo kao cjelina može biti dostupno razmatranju. U analizi lirike stoga je uvijek očita opasnost da čar pjesmom izazvana dojma ode u nepovrat, baš kao što se boja kao boja ne može svesti na svjetlosne valove određene frekvencije. Analitički postupak tu je uvijek prisiljen tražiti elemente cjeline na razini koja nije razina neposrednog dojma; tek jedan stav, uvelike drugačiji od prirodnog neposrednog prihvaćanja, omogućuje da se izgradi neki pojmovni sustav u okviru kojeg se elementi pjesme mogu izdvojiti kao konstitutivni dijelovi cjeline kao predmeta razmatranja. Analiza lirike uvijek se nužno provodi u drugoj dimenziji od one neposrednog razumijevanja teksta lirske pjesme; ona zahtijeva »pojmovni aparat«, koji pruža neka koncepcija versifikacije, neka estetička ili lingvistička doktrina ili neka posebno razvijena sposobnost da se vlastiti dojam opisuje kao objektivan predmet refleksije.

Nasuprot tome proza se lakše raščlanjuje. Relativna duljina proznih književnih djela i jezik koji neposredno ne zahtijeva napor oko shvaćanja drugačiji od onog u svakodnevnom govoru traže da se čitanje, odnosno razumijevanje odigrava u nekim etapama. Roman se čita od poglavlja do poglavlja, razumijevanje pojedinih odlomaka zbiva se doduše ovisno o već pročitanom, ali ipak samostalno, a pamćenje nije obvezno sačuvati sve detalje izraza pa da ipak djelo bude prihvaćeno u okviru jedinstvena dojma.[1] Tako etape čitanja i razumijevanje, koje nije obavezno vraćati se na svaki i najmanji detalj načina izraza, navode na misao da se obrisi elementarne strukture neposredno naziru u formalnoj djeljivosti normalnog jezičnog saopćavanja, odnosno napisana teksta, kao niza različito grupiranih znakova, riječi i rečenica. Čini se zato kako se analiza proze može sigurno osloniti na iskustvo koje lako dolazi do činjeničnih elemenata proznog izraza, a da onaj najnužniji pojmovni aparat može pružiti svaka elementarna gramatika proširena učenjem o osnovama kompozicije

svakog jezičnog sastava. U tom smislu ovako opisuje načela analize proze jedna suvremena rasprava, *Anatomija proze* Marjorie Boulton:

»Ako analiziramo prozu, moramo se koristiti drugačijim jedinicama (od jedinica poezije, op. MS): *riječ* zatim *rečenica* (koja sama može, ako je dulja, biti razdijeljena u pojedine izraze ili zavisne rečenice), pa *odlomak* i napokon veće jedinice kao poglavlje ili ponekad manje određeni odsječak. Novela ili esej ne mogu imati veće jedinice od odlomka, ili se mogu dijeliti na pojedine odsječke u kojima se uvode novi argumenti ili nova građa; to će ovisiti o pojedinostima književne vrste ili pojedinog djela.

Ako studiramo prozno djelo *riječ po riječ*, moći ćemo razumno govoriti *o izboru rječnika*; ako ga zatim studiramo *rečenicu po rečenicu*, imat ćemo potpuno shvaćanje *njegova ritma, gramatičke strukture, prirodnosti, prikladnosti predmetu i jasnoće*. Studiramo li pak djelo, ako je dosta dugačko, *odlomak po odlomak*, možemo pronaći nešto novo *o ritmu* i razumjet ćemo *logički slijed, pripovjednu napetost* ili bilo koju drugu moguću svrhu postupka. Ako studiramo veliko prozno djelo kao roman u cjelini, proučavat ćemo ga *poglavlje po poglavlje* i tako procjenjivati cjelokupnu strukturu priče, ili analizirati suvislost dokaza u knjizi koja obavještava ili uvjerava.«[2]

Ovaj jednostavni nacrt analitičkog postupka, međutim, lako zapažamo, ne odnosi se jedino na umjetničku prozu, premda ovu svakako ima u vidu uz ostale načine proznog izražavanja. Postupak koji on preporuča uvjetovan je podjelom proze na narativnu, dramatsku, informativnu i kontemplativnu. Svakom od tih tipova odgovara određena upotreba jezika, pa način analize zajedno s podjelom proze koja je s njim u suglasnosti, odgovara tradiciji stare retorike, tradiciji u kojoj svrha govora određuje način govora, a način govora biva analitički zahvaćen preko sredstava izraza. Umijeće proze u tom je okviru umijeće dobrog pisanja, odnosno govorenja, a dobro pisati, odnosno govoriti znači pisati ili govoriti po određenim pravilima, posebnim za svaku priliku, a utvrđenim na osnovi kanoniziranih djela koja vrijede kao nepovredivi uzori. Izbor riječi, poredak rečenica, ritam, fugure, te tematske i metaforičke konvencije obuhvaćaju tako onaj pojmovni aparat kojim se može utvrditi što je dobra proza u najopćenitijem smislu, pa i onaj poseban slučaj dobre proze koji danas nazivamo umjetničkom prozom.

Nema sumnje da tako zacrtana analiza proznih tekstova ima mnoge prednosti: ona široko područje proze pregledno dijeli po načelima izvedenim iz osnovne funkcije jezika, iz sporazumijevanja: čovjek govori da bi nešto rekao, nešto što želi da netko drugi razumije, a prema onome što zapravo želi reći bira stih ili prozu, i zatim, ako se odlučio za prozu, onu vrstu proze koja najviše odgovara njegovim namjerama. Analiza načina izražavanja u tom smislu, dakle, analiza umjetničke proze, pa moderna stilistika, koja doduše transformira tradicionalne kategorije retorike, ipak nasljeđuje jednu staru tradiciju kojoj se ne mogu zanijekati dosljednost i široke mogućnosti zahvata u analizu proznog teksta. Stilistika umjetničke proze, pogotovo ako je proširena na problematiku kompozicije, uspješno obavlja cijeli niz određenih istraživanja koja se odnose na elemente jezičnog izražavanja u umjetničkoj prozi, odnosno na opis jezičnih sredstava izraza koji karakteriziraju neko djelo, autora, grupu autora ili književnu epohu.

Ne smijemo, međutim, zaboraviti da stilistička analiza ima uza svoje prednosti i svoja nužna ograničenja, ograničenja koja proizlaze upravo iz istih načelnih razloga iz kojih proizlaze i njezine prednosti. Stilistika je kako u svojoj zamisli tako i u pojmovnom aparatu koji razvija, zapravo relativno autonomna znanstvena disciplina; ona istražuje sredstva izraza, a ne ono što se izražava, ili, što je zapravo isto rečeno s drugog aspekta, ona govori o sredstvima izražavanja, ali se ne pita o svrsi izražavanja jer tu svrhu pretpostavlja ili pak, ako o njoj govori, govori o njoj iz jedne tuđe, a ne iz svoje vlastite dimenzije. To će reći da pitanje: Što je stil? ne spada u stilistiku, kako god to možda čudno zvučilo, niti se rasprave o tome da li je stil ukorijenjen u personalitetu autora, da li on izražava koherenciju prikazanog svijeta ili nekog načina gledanja i sl., vode u skladu s metodologijom stilističke analize. Zato bi pojmovni aparat stilističke analize mogao u potpunosti zadovoljiti za potrebe analize proze kao umjetnosti tek ako bi bilo unaprijed točno utvrđeno koja je svrha umjetničke proze, tek ako ne bi bilo nikakva spora o tome što je proza kao umjetnost, tek ako bi, kao u staroj retorici, određena koncepcija jezika omogućila sve dimenzije u kojima se umjetnička proza uopće može razmatrati, analizirati, vrednovati i uspostaviti kao posebna kulturna vrijednost.[3]

Navedena načela analize proze otkrivaju tako tek jedan pravac analitičkog postupka, a na njima zasnovan analitički pojmovni aparat koristi se, što je na prvi pogled paradoksalno, uspješnije kada je riječ o poeziji no kada se on doista razvija na području umjetničke proze u užem smislu. Odstupanja, naime, od normalnog jezika i obilje »umjetnih« sredstava izraza, karakterističnih za uspjele stihove, mnogo je lakše shvatiti u dimenziji koja se sama sobom nameće kao estetska dimenzija, odnosno kao neka poetička upotreba jezika, no što je to slučaj u prozi, gdje je i vrlo suptilna analiza detalja u izražavanju upućena na izbor te očekuje sintezu na jednom novom području, npr. onom koje se poziva na fabulu, karaktere ili ideje kao novu razinu elemenata prozne strukture, takvih elemenata koji se ne mogu svesti na sredstva izraza a da se njihovo značenje ne proširi daleko izvan granica retorike. S obzirom na potrebu takva »prijelaza« od načina izražavanja prema izraženom, odnosno prikazanom svijetu, analiza proze čini se težom od analize poezije; ako se čar lirske pjesme ne može rastaviti na neke sastavne dijelove, uočljivo je barem da jezik te pjesme nije običan jezik. U proznom djelu pak, osobito u nekim vrstama proznih djela, analiza bi trebala pokazati kako umjetničko djelo nastaje iz običnog jezika, te se čini da umjetnost »pridolazi« nečem što se u elementima izraza ničim ne razlikuje od neumjetnosti.

Ove promjene aspekata, koje uvjetuju da se analiza proze čini jednom lakšom, a drugi put težom od analize poezije, vezane su uz nasljeđe mnogih analitičkih pojmova koji najčešće nisu u skladu s proklamiranim zahtjevima modernih strujanja na području proučavanja književnosti. Mnogo je, naime, lakše zalagati se za neka načelna stajališta oko shvaćanja književnog djela, pa i ta stajališta na ovom ili onom pogodnom primjeru pokazati kao da ilustracija znači argumentaciju, nego svaki pojam analize napose obrazložiti u cjelini shvaćanja koje zastupamo. Tako zapažamo da se golema većina istraživača i teoretičara umjetničke proze služi već na razini proučavanja kompozicije pojmovima koji se ne mogu u potpunosti razumjeti ako imamo u vidu isključivo tradiciju stare

retorike. Analiza romana nikada nije ni jedino ni prvenstveno analiza koja ide redak po redak i koja se zaustavlja na opisu sredstava izraza, pa bio pojam »sredstvo izraza« i vrlo široko shvaćen. Prije bismo mogli ustvrditi kako prvenstvo pripada pojmovima koji se odnose na svojevrstan realitet djela, a ne na način njegove prezentacije: građa, motiv, fabula, siže, karakter, perspektiva, pripovjedač, mjesto, vrijeme, ideja; sve su to pojmovi koji potječu i koji se mogu razumjeti više iz tradicije estetike no iz tradicije retorike.

Ovdje je doduše umjesna primjedba da osnove analitičkog pojmovnog aparata koji je i danas u upotrebi valja najprije tražiti u Aristotelovoj poetici, pa je ipak barem za njih presudna tradicija poetike, a ne tradicija estetike. Aristotel odista navodi šest dijelova tragedije: fabulu, karakter, govor, misli, predstavu i glazbu, te utvrđujući uzajamni odnos i važnost tih dijelova daje temelje onim pojmovima koji se i u modernijim sustavima u većoj ili manjoj mjeri ponavljaju. Presudna je pri tome, međutim, naknadna interpretacija Aristotelovih shvaćanja, ona interpretacija koja pojam oponašanja sužuje ili proširuje u skladu sa zamislima koje problematiku Aristotelove poetike zahvaćaju redovno u obzoru koji joj po svoj prilici izvorno ne pripada. Bez obzira na širinu filozofskog zahvata u kojem poetika čini jednu određenu disciplinu vezanu s ostalim filozofsko-znanstvenim disciplinama čvrstim vezama objašnjenja u cjelini filozofskog sustava, poetika je upravo svojim određenjem *uz* retoriku, barem u onom što je u Aristotelovoj *Poetici* sačuvano i tako poznato bez nagađanja, disciplina koja najviše odgovara onom što bismo danas mogli označiti kao »teorija književnih vrsta«. Ona govori o »pjesničkom umijeću i njegovim vrstama«, a oponašanje kao njezina centralna kategorija povezuje u zajedničku porodicu samo ep, tragediju, komediju, ditiramb, auletiku i kitaristiku. Naravno, nema nikakve načelne zapreke da se na Aristotelovim kategorijama pokuša izgraditi neka koncepcija koja će obuhvatiti književnost, pa i umjetnost u cjelini, ali valja pri tome imati na umu da ovakve polazne Aristotelove klasifikacije nipošto ne odgovaraju modernijim shvaćanjima. Ovakvo grupiranje, koje kitaristiku i auletiku uzima kao vrste istog roda kojem pripadaju i ep i tragedija, upozorava da se krećemo u okvirima u kojima se uopće ne može pojaviti pojam umjetničke proze kao jednog dijela umjetničke književnosti, takve književnosti koja je opet dio umjetnosti. To će reći da svaki pokušaj osuvremenjivanja Aristotelova pojmovnog aparata, pokušaj koji je bez sumnje nužan ako se Aristotelovim pojmovima koristimo u svrhu analize suvremene književnosti, zahtijeva korjenite zahvate i u najopćenitiji način predočavanja predmetnog područja književnosti. Rekonstrukcija Aristotelova shvaćanja u poetici ipak je nešto sasvim drugo od konstrukcije novog pojmovnog sustava na temelju Aristotelovih zasada; dok u prvom slučaju treba da podrobno uđemo u Aristotelu prezentnu književnost sa svim njezinim osobitostima i na svim razinama njezina stvaranja i prihvaćanja, u drugom valja da modernom shvaćanju književnosti kao umjetnosti i umjetnosti kao stvaralaštva, sa svim novim distinkcijama na razini rodova, vrsta, pa i opće funkcije književnosti, primjerimo Aristotelov pojmovni aparat.

U tom posljednjem smislu, rekli bismo, estetika, a ne moderna stilistika, ključ je one interpretacije Aristotelove poetike koja je odlučna za primjenu

njegovih pojmova u modernoj analizi proznih književnih djela. Estetiku, koja je za Baumgartena *gnoseologia inferior* i kao takva smještena u sustav Lebniz-Wolffovske metafizike, valja pri tome razumjeti iz njezine gnozeološke orijentacije.[4] To znači da i shvaćanje proznog književnog djela biva unaprijed orijentirano idejom o tome da umjetnička proza doduše stvara svoj fiktivan svijet, ali da je taj svijet rezultat određene spoznaje stvarnog svijeta i da je tako bit umjetničke književnosti razumljiva jedino iz njezina odnosa prema onom što vrijedi kao bit stvarnog svijeta. Na tome zasnovana estetička analiza slojeva književnog djela utvrdit će zato da sloj predstavljene predmetnosti ili svijeta biva konstitutivan sloj proznog književnog djela, onaj sloj kojem samo »pridolaze« drugi slojevi bitno ga ne određujući. Dok stih npr. sâm o sebi zadržava pažnju na zvuku, ritmu, melodiji jezika ili pak nekim grafičkim efektima, dok on, tako reći, ne dopušta da se prodre do dubljih slojeva književnosti zadržavajući shvaćanje i dojam na razini riječi kao riječi, proza odmah prodire do značenja i konstitucije fiktivnog svijeta. U prozi se odmah napuštaju sve formalne osobine izraza kao nevažne osobitosti jezičnog prikazivanja, te jezik postaje svrha samom sebi na drugoj razini no što je to slučaj u poeziji: konstituiraju se u svijesti čitaoca događaji, ljudi, predjeli i sve ono što, najkraće rečeno, čini ljudski život, pa taj predstavljeni ljudski život služi ponovno kao materijal daljnjeg oblikovanja, npr. oblikovanja onoga što nazivamo sudbinom, karakterom, životnom pričom i slično.[5] Ako se stoga, raspravlja o strukturi proze, kao što je to običaj u novijim studijama, raspravlja se zapravo redovno o strukturi prozom predstavljena svijeta. Motivi i njihovo povezivanje, činjenična građa skupljena iz povijesnih ili iz drugih izvora, karakteri i njihovi odnosi, vremenske i prostorne koordinate i načini njihova osvještavanja, isprekidan ili neprekinut lanac događaja s uzročno-posljedičnim ili pak slučajnim vezama: — to su najviše korištene mogućnosti.

Ovo »prelaženje« raščlanjivanja proznog teksta u raščlanjivanju fiktivnog književnog svijeta najlakše je objasniti na nekom primjeru. Ako npr. roman *Proces* Franza Kafke treba da bude predmet analitičke obrade, onda se svakako najprije nameće potreba raščlanjivanja po poglavljima i manjim kompozicijskim jedinicama kao što su odsječci, to više što roman nije dovršen niti je pisan *in continuo*, pa postoji doduše završno poglavlje ali i niz onih koja su nedovršena ili pak jedva započeta. Cjelina romana se tako raspada na niz relativno slabo ili čak gotovo nikako povezanih dijelova, a jedinstvo tih dijelova nije osigurano nikakvim pravilima dobrog pisanja, odnosno uspješnog komponiranja u smislu stare retorike; upravo unatoč mjerilima onoga što bismo mogli zvati dobrim sastavkom ili uspjelo i jasno ispričanom pričom, *Proces* je izrazito loše napisan i još lošije sastavljen, jer je na prvi pogled tek niz nedorađenih fragmenata. Ipak, za razliku od te nedorađenosti koja bi trebala da uvjetuje manjak umjetničke cjelovitosti, čitalac ništa ne gubi od cjelovita dojma, dapače on neće kompozicijske nedostatke uopće primijetiti jer ih vrlo lako nadomješta vlastitom imaginacijom koja je potaknuta onim što je napisano do te mjere da joj ono što nije dokraja rečeno ne čini neku osobitu smetnju. Ako je tekst nepotpun u smislu čitanja »redak po redak«, vizija svijeta je potpuna u dovoljnoj mjeri da zaokupi čitaoca: novi svijet romana *Proces* otvara se već na prvim stranicama i razvija bez teškoća u onom trenutku kada čitalac počinje imaginativno zahvaćati određeni

kontinuitet zbivanja i obrise karaktera. Otkada Josef K. kao da stoji pred našim duhovnim očima pritisnut zagonetkom prijetećeg suda, ili čak još ranije, zbunjen iznenadnim ulaskom stražara u njegovu vlastitu sobu, pokazuje se kao presudan zadatak raščlanjivanja tkiva cjelokupnog romana utvrđivanje uzajamnih odnosa između okolnosti jednog svijeta i jedne ili više osoba koje tom svijetu pripadaju. Pitanje tako više nije naprosto pitanje onoga što je rečeno i kako je rečeno, nego je pitanje onoga što je kao potencija sadržano u rečenom; nisu to samo pojedina mjesta neodređenosti, kao što je ustvrdio Roman Ingarden, nego je cjelokupni niz rečenica, koje najprije prihvaćamo kao izvještaje, ostvario smisao koji počinjemo u neku ruku »prepoznavati«.[6] Mi se snalazimo u romanu kao što se snalazimo u životu: nisu nam potrebni svi detalji izgleda pojedinaca i njihova ponašanja da bismo stvorili sud o ličnostima, niti je nužno da nam sve o nekom događaju bude poznato pa da ga svrstamo u jedan od mogućih lanaca sudbina ljudi, grupa ljudi ili naroda, lanaca kojima se koristimo da bismo zbilju svijeta oko sebe kako-tako osmislili i učinili barem donekle preglednom za određene zaključke potrebne da bismo uopće mogli živjeti kao ljudi. I sada, ako je potrebna naknadna refleksija o pročitanom i shvaćenom romanu *Proces*, refleksija na osnovi koje se može obavljati i analiza, pojavljuju se sami o sebi, ili se u daljnjem procesu apstrahiranja izlučuju, određeni elementi: umjesto rečenica javljaju se motivi u širem smislu riječi kao pokretači zbivanja i radnje, poglavlja su etape u njezinu razvitku, dijalozi služe karakterizaciji na temelju koje utvrđujemo personalitet i slično.

Naravno da se u toku ovakva postupka javlja cijeli niz novih pitanja. Ako svijet romana *Proces* valja po tim načelima rekonstruirati, tj. ako je analiza vođena upravo težnjom za rekonstrukcijom, to znači da jedan način mišljenja, kojem je ideal matematički (ili, u ovom slučaju vezan s pojmom strukture, bolje rečeno: geometrijski) proračun, biva korišten kao analitičko oruđe. Otuda se određen shematizam javlja kao nužan rezultat, a nešto kao kostur romana *Proces* kao konačan zaključak. Ovaj prostorni način predočivanja primjenjuje se tada i na vrijeme koje biva shvaćeno kao kronometarsko protjecanje, podijeljeno na određene vremenske odsječke, pa se sukcesija pripovijedanja raspada na simultanu sliku prikazana svijeta, a sam svijet književnog djela pojavljuje se kao pregledna i mjerljiva slika određenih stvari i osoba. Uzalud tada uvjeravanja o osobitosti umjetničkog svijeta, o njegovoj originalnosti i nemogućnosti svođenja na modele ili slike stvarnosti ostvarene nekim drugim sredstvima: znanstvenom analizom rekonstruirani svijet Kafkina *Procesa* ne otkriva, upravo zbog vlastite analitičke dosljednosti, ništa što bi taj svijet bitno razlikovalo od bilo kojeg drugačije ostvarenog svijeta, npr. onoga koji može ostvariti uspjela sociološka, historijska ili naprosto memoarska deskripcija austro-ugarske birokracije.

To znači da svaka analiza proznog književnog djela, analiza koja nastoji barem zadržati nešto od umjetničkog ako već ne učiniti jedino umjetničko svojim predmetom, mora donekle iznevjeriti načelo dosljedne analize i prihvatiti već unaprijed određenu razliku između prirodno danih predmeta prirodnih znanosti, predmeta u kojima se mogu lako utvrditi određene činjenice i iskustvom, odnosno eksperimentom izdvojiti elementarni dijelovi, s jedne strane, te određene smislene cjeline koju valja najprije razumjeti a zatim analizirati, cjeline koja je

predmet društvenih znanosti, s druge strane. Time nije rečeno da valja produbljivati jaz između prirodnih i društvenih znanosti, jaz koji se danas uvijek nanovo pokušava zatrpati (čini se, međutim, uvijek na štetu osobitosti društvenih znanosti), nego samo da određenu razliku valja ne samo načelno priznati, nego je i praktično uvažiti prilikom svake analize proznih književnih djela. To će reći vrlo jednostavno: književno se djelo načelno ne bi smjelo rastvoriti u elemente neke druge sfere realiteta. Uzeto kao metodička uputa, to znači da određeno prethodno razumijevanje i okvirno shvaćanje onoga što se želi analizirati određuje analizu, dok opet »poimanje pjesništva, određena spoznajna namjera, jezične mogućnosti izrasle iz iskustva s pjesništvom i iz znanstvene tradicije kao i obrazovni horizont tumača unaprijed određuju razumijevanje i tumačenje«,[7] na što upozorava Ulfert Ricklefs utvrđujući: »Ne postoji objektivna analiza pojedinačnih elemenata koja bi vodila shvaćanju cjeline, nego je specijalna analiza već uvijek određena realizacijom smislene cjeline.«[8]

Uvažimo li ovo iskustvo hermeneutike kao uputu za shvaćanje osnova analize proznih tekstova, biva neophodno da osviješteno razumijevanje (bolje reći: pred-razumijevanje) onoga što umjetničku prozu čini umjetničkom prozom prethodi svakoj analizi i svakom drugom teoretskom odnosu prema književnosti. Tu se doduše čini kao da paradoksalno tvrdimo kako sinteza treba da ide prije analize, ali taj privid nastupa samo ako sintezu i analizu na ovom području ne shvaćamo kao uzajamno uvjetujuće postupke. U tim postupcima, naime, jedino logičko shvaćanje smisla cjeline ima prioritet pred shvaćanjem dijelova, a operativni postupak sinteze nipošto ne prethodi operativnom postupku analize.

Kako ovaj zaključak zvuči donekle apstraktno i u neku ruku neodređeno, valja upozoriti na slijedeće:

Čak i empirijski mogu se najviše korišteni pojmovni sustavi analize podijeliti na dvije skupine, naravno ako ostavimo po strani isključivo stilističku, odnosno retoričku dimenziju analize o kojoj je već bilo govora. Na jednoj strani stoje tada oni analitički postupci koji teže da u analizi svijeta proznog književnog djela sačuvaju vlastitost tog svijeta, odnosno koji nastoje da taj svijet nikako ne poistovjete s iskustvenim svijetom filozofije i znanosti. Njihov je rezultat objašnjavanje elemenata proznih književnih djela kao elemenata jednog svijeta koji isključivo pripada imanentnom smislu književne tvorevine. Taj svijet biva na ovaj ili onaj način doveden u vezu s pričom kao nečim što je suprotstavljeno zbilji i istini, pri čemu, smatramo, odsjaj izvorna značenja Aristotelova termina *mythos* igra odlučujuću ulogu. Rečeno donekle pojednostavnjeno: svijet proznog književnog djela biva shvaćen po analogiji sa svijetom mita, sa svijetom koji se može razumjeti jedino preko shvaćanja posebnih mitskih, što će reći neznanstvenih, veza i odnosa među ljudima i događajima. Ako je iskustvo književnosti na koje se oslanja pred-razumijevanje svijeta književnog djela orijentirano prema mitskim koordinatama prostora, vremena, zbivanja i ljudskih sudbina, analiza će nužno nastojati da makar i na shematiku svede upravo ono što bismo mogli nazvati neznanstvenom, mitskom slikom svijeta, a to će se na književnoteoretskom području iskazati kao dominacija onih pojmova koji obuhvaćaju priču kao priču, pojmova poput fabule, sižea, motiva, karakterizacije i perspektive.

Na drugoj strani opet stoje oni postupci koji teže da prozno književno djelo protumače u onim okvirima u kojima tumačimo i zbiljski svijet, na temelju iskustva koje nam znanost i filozofija pružaju u objašnjavanju svijeta, odnosno, najjednostavnije rečeno: na temelju znanstvene slike svijeta. Spoznajni karakter književnosti tada će, htjeli mi to ili ne, doći u prednji plan analize, jer svijet književnog djela biva nužno doveden u najuži odnos s onim što je shvaćeno kao ono zbiljsko i istinito stvarnog svijeta i života. Pojmovi bitnog i tipičnog tu se ne mogu izbjeći, a najdublja unutarnja struktura književnog svijeta mora biti izvedena na osnovi pronalaženja onih njegovih karakteristika koje »iza« pojavnosti priče upućuju na neku bit koja se »skriva« u raznovrsnosti pojedinačnih događaja, sudbina i karaktera. Nećemo pogriješiti ako tu bit nazovemo idejom u skladu s onom istom tradicijom koju smo respektirali pozivajući se u prvom slučaju na Aristotelov pojam *mythosa*. Umjesto *mythosa* pojavljuje se, doduše, sada *logos* kao konstituens objašnjavanja. Platonovo shvaćanje umjetnosti biva paradigma umjesto Aristotelove poetike, ali u osnovi ista težnja prema reflektiranom odnosu prema književnim djelima biva sačuvana. Jedino što sada nije priča kao priča ostala za analizu područje koje se ne smije prekoračiti, nego je i ona sama podložna tumačenju koje u njoj pronalazi izraz jedne druge, ne više samosvojne, zbilje i istine. U tom smislu pojmovi kao osebujno shvaćena tema, karakter i osobito ideja imat će na književnoteoretskom području važnost koja će daleko nadmašiti važnost ostalih.

Naravno, ovakvo svrstavanje pojmova koji se rabe u analizi proznih književnih djela valja shvatiti samo kao konstataciju izvornih tendencija, kao načelnu orijentaciju koja nipošto ne osporava mogućnost kombinacija, s jedne strane, ili pak korištenja i jednog i drugog pojmovnog aparata bez ikakve svijesti o njihovim načelnim razlikama, s druge strane. Naravno da postojeći, tradicijom uspostavljen i iz dosta različitih izvora crpljen analitički aparat ne može uvijek odgovarati idealnim zahtjevima za misaonu dosljednost, među ostalim i zato što opasnost metodološkog shematizma neprestano prijeti da proučavanje književnosti pretvori u »razgovor o metodi koji se vodi kako bi se sama stvar zaboravila«, kao što to reče jedan suvremeni teoretičar. Ipak, ako se i javlja neka opasnost pretjeranog konceptualizma suvremene znanosti o književnosti, ona je manja od opasnosti brzopletog oduševljenja svakom pomodnom terminologijom koja tobože sve pojmove definira iznova. Iskustvo u analizi književnih djela koje nam daje duga tradicija nastave književnosti, tradicija koja ide unatoč različitim, pa i divergentnim tokovima u neprekinutom lancu od grčke filozofije preko helenističke filologije, retorskih škola i srednjovjekovnih univerziteta sve do naših dana, ne smije biti jednostavno zanemareno. U tom smislu i najmoderniji načini analize često duguju prošlosti mnogo više no što se čini ako njihove pojmove ne podvrgnemo kritičkom provjeravanju unutar onih obzora razumijevanja koji su izvan dosega njihova uvida. Shvaćanje dviju osnovnih tendencija u obrazovanju pojmovnih aparata za analizu umjetničke proze stoga se mora, s jedne strane, osloniti na razumijevanje povijesti onih načina kako se književnost u evropskom kulturnom krugu uopće mogla proučavati, objašnjavati i tumačiti, dok, s druge strane, upravo to shvaćanje može pomoći da se osvijesti kako je prošlost nastave književnosti prisutna i u sadašnjosti.

PARAFRAZA I ALEGOREZA

Tekst romana *Proces* vodi raspravu o smislu priče o seljaku i zakonu putovima eksplikacije: svećenik je šuteći prihvatio tvrdnju Josefa K. o lažima na kojima se gradi poredak u svijetu, iako se ona, kaže se, »sigurno nije podudarala s njegovim mišljenjem«, dok je Josef K. »bio premoren te nije mogao sagledati sve zaključke«. Njihova se rasprava, dakle, mogla i nastaviti. Ako su i jedan i drugi pri tome u nekoj mjeri uvažavali argumente protivnika, barem kao dopustiva pitanja, možemo zaključiti da su se oni ipak u nečem i slagali: dopuštali su unaprijed mogućnost eksplikacije, štoviše njezinu potrebu i nužnost. Osim toga, roman *Proces* ne sadrži samo priču o čovjeku sa sela i zakonu: komentari te priče isto su tako njegov integralni dio kao i sama priča. To će reći da je priča na neki način neodvojiva od njezina objašnjavanja. Objašnjavanja »pripadaju« priči o čovjeku sa sela i zakonu, ako je ona shvaćena kao dio romana *Proces*. Proces upućuje tako na neko jedinstvo umjetničkog teksta i njegove eksplikacije. Ovo jedinstvo opet traži objašnjenje: nije samo o sebi jasno zašto književna djela treba eksplicirati i zašto da eksplikacija djeluje na ono što se naziva »prirodom književnosti«.

Raspravu o tradiciji shvaćanja književnosti valja zato proširiti razmatranjem onog okvira u kojem se eksplikacija uopće može pojaviti kao konstitutivni element same književnosti. Prije svega: zašto je uopće potrebna eksplikacija?

Eksplikacija je potreba i nužnost unutar tradicije književnosti evropskog kulturnog kruga, jer su u toj tradiciji književna djela prihvaćena kao kulturne vrijednosti u sustavu koji poznaje različite kulturne sektore naknadno ujedinjene naporom oko općeg obrazovanja i odgoja. Književnost u evropskom kulturnom krugu pripada obrazovanju: od antike do danas ona je obrazovni predmet i sredstvo odgoja.[1] Ta činjenica, međutim, treba da izazove čuđenje ako imamo na umu sukob pjesništva i filozofije, pjesništva i teologije, pjesništva i znanosti. Obrazovanje koje se oblikuje u sustav i koje nose obrazovne ustanove zahtijeva racionalizirani kozmos vrijednosti i mogućnost posredovanog, institucionaliziranog i specijaliziranog rada na odgoju i obrazovanju, rada upravljenog u smjeru koji nikada nije određen nekom »književnom istinom«. Kako književnost izrasta na tlu mitologije, njezina je prikladnost vrhunskim vrijednostima, izvedenim ili barem usklađenim s filozofijom, teologijom ili politikom, u najmanju ruku uvijek u pitanju. Nadalje, ako književnost pripada obrazovanju, spontanitetu

neposredne mitske predaje biva suprotstavljena smišljena i usmjerena *posredovana* djelatnost učitelja koji prenose obrazovnu vrijednost književnosti učenicima. Između djela i čitalaca pojavljuje se poznavalac, a poznavanje književnosti kao književna kultura postaje sastavni dio načelno raslojene opće kulture. Učenje književnosti pri tome zahtijeva svojevrsnu prethodnu obradu književnih djela koja postaju predmeti prikladni obrazovanju i time dostupni eksplikaciji, takvoj eksplikaciji koja u njima traži i nalazi kutlurne vrijednosti. Učenje književnosti time postaje poseban zadatak koji zahtijeva sistematizaciju svega što je o književnosti poznato i takav odnos prema književnosti koji njezin smisao čini podobnim za nastavu. Određeni pojam o književnosti uvjet je pripadnosti književnosti obrazovanju, a jedino unutar te pripadnosti biva ostvarena mogućnost eksplikacije. Mogućnost eksplikacije tako je neshvatljiva bez tradicionalnih najširih određenja književnosti: osnovne tendencije takvih određenja čine obzor u kojem se pojavljuju pojedine eksplikacije. Razmotrimo ih redom:

U tradiciji evropskog kulturnog kruga književnost je vezana s nadahnućem. Platon je govorio o »božanskoj mahnitosti« pjesnika,[2] a u srednjem vijeku, iako je nepoznat Platonov *Fedar*, sačuvani su jasni tragovi teorije o »božanskom ludilu pjesnika«.[3] Na tu se teoriju nadovezuje prihvaćanje potrebe stvaralačkog zanosa, osobitog oduševljenja ili barem posebne nadarenosti koju spominju mnoge poetike, čak i one izrazito racionalistički orijentirane, od Scaligera do Boileaua. Istovremeno, književnost je shvaćena kao obrt, odnosno vještina. To potvrđuje način na koji se književnost predavala u retorskim školama, a također i činjenica da su stare poetike redovno najvećim dijelom skup pravila, propisa, uputa i savjeta književniku s obzirom na sasvim »tehnički« dio njegova rada. Osim toga, vrhunska književna djela prihvaćena su kao nepresušan izvor mudrosti. Homer u staroj Grčkoj i Vergilije u čitavom srednjovjekovlju smatrani su učiteljima mudrosti, a taj se stav u osnovi zadržao u svim nacionalnim kulturama koje priznaju i cijene vlastite klasike književnosti kao ljude čija djelatnost zahvaća mnogo šire od ostvarenja na području »čiste« književnosti.

Razmotrimo li ova tri dominantna određenja književnosti s obzirom na prikladnost književnosti obrazovnim vrijednostima i načinu na koji se književna djela mogu predavati na školama i univerzitetima i tako doista »predati« mladim generacijama, može se lakše objasniti kako i zašto književnost postaje kulturnom vrijednošću.

Uvidamo odmah da teza o nadahnuću ne vodi književnu nastavu: ona je rezultat uvida u bitno drugačiju strukturu mitskog iskustva koje se suprotstavlja razumu. Shvaćanje književnosti koje bi se oslonilo isključivo na učenje o inspiraciji vodilo bi do ukidanja svake nastave književnosti, odnosno nastava književnosti se u društvu koje priznaje isključivo pravo nadahnutosti ne može ni zasnovati. Stoga učenje o inspiraciji u njegovanju književne tradicije nikada nije imalo odlučujuće značenje. Ono se ipak zadržalo zahvaljujući spoznaji da se književnost doista ne može *dokraja* naučiti, pri čemu ta činjenica nema ni izdaleka ono značenje koje joj često pripisuju moderne doktrine zasnovane na stvaralačkom subjektivitetu kao mjeri svake djelatnosti. Nijednom vještinom ne može svatko savršeno ovladati, a urođena nadarenost, pa i trenutno nadahnuće

ili oduševljenje ne igra u znanstvenoj, političkoj ili nekoj drugoj ljudskoj djelatnosti ništa manju ulogu no što igra u književnosti. Učenje o inspiraciji tako ne može biti pretpostavka na kojoj se gradi nastava književnosti: ono jedino upućuje na činjenicu da književnost nikada nije, tako reći: bez ostatka ušla u racionalizirani sustav obrazovanja.

Drugačije stoji sa shvaćanjem književnosti kao obrta. Književnost se može učiti, kao i svaki drugi obrt, praktičnom vježbom u proizvodnji. Shvaćanje književnosti kao obrta u tom je smislu konstitutivno za određeni vid nastave književnosti, pa i za shvaćanje književnih djela kao kulturnih vrijednosti. Književna je kultura jednim svojim dijelom, danas možda ponešto zapostavljenim, osnovana na poznavanju načina kako se »prave« književna djela: ona je kultura načina izražavanja kao i kultura poznavanja gotovih proizvoda. Učenje književnosti kao obrta tako je i danas moguće, a vježba u proizvodnji, potpomognuta savjetima i uputama, »škola« je koju prolazi svaki književnik. Ako savjeti i upute o pravljenju književnih djela dobiju sustavni karakter sređenih i preglednih znanja o tehnici književne proizvodnje, nastaje jedan tip poetika koje se opet mogu izlagati i objašnjavati. Ipak, takve poetike ne osiguravaju još književnosti mjesto u obrazovnom sustavu. Njihovo specijalističko učenje odgovara onoj teoriji koja se koristi u svakoj majstorskoj radionici, a namijenjeno je isključivo budućim pjesnicima. Književnost, međutim, uče i oni koji ne žele biti književnici. S pravom pjesničku školu razlikujemo od škole u kojoj se književnost uči kao obrazovni predmet. Tako shvaćanje književnosti kao obrta čini samo jedan aspekt kulturne vrijednosti književnosti: nastava književnosti ne iscrpljuje se u učenju umijeća pisanja, iako je umijeće pisanja neodvojivo od načina na koji književnost postaje obrazovni predmet.

Tehnici, naime, lijepog izražavanja već sustav stare retorike dodaje topiku. Kao »spremište zaliha« općih misli, gotovih formula, prikladnih predmeta prikazivanja, tema i čitavih fabula,[4] topika pokazuje kako je već u retorskim školama shvaćeno da obrazovna vrijednost književnosti mora ovisiti ne samo o onom kako se govori, nego i o onom što se u književnosti kaže. Nema stoga isključivo »tehnički« orijentirane poetike. Svaka poetika povezuje sustav znanja, koje treba poznavati da bi se prenijelo iskustvo pravljenja književnih djela, s učenjem o onom što je u književnim djelima vrijedno spoznaje. Time se shvaćanje književnosti kao obrta veže sa shvaćanjima književnosti kao riznice iskustava, mudrosti i znanja. Ova je druga teza pri tome odlučujuća za kulturnu vrijednost književnosti i nastavu književnosti jer ona praktično znači: ono što je vrijedno u književnom djelu valja tako shvatiti i obraditi da, s jedne strane, ne dođe u sukob s raconalitetom sustava kulturnih vrijednosti, a da, s druge strane, bude sačuvano književno kao takvo, jer bi inače književnost postala suvišnom. Zadatak se nastave književnosti može pri tome sasvim određeno postaviti: ona mora »prenositi« vrijednost književnosti.

Pretpostavlja se, dakle, da književna djela sadrže određena korisna iskustva. Ta su iskustva, uz način njihova izražavanja, predmet obrazovanja i sredstvo odgoja. Književna djela, prema tome, učenici moraju čitati ili slušati, ali zbog opasnosti nerazumijevanja ili krivog razumijevanja čitanje, odnosno slušanje treba da bude upravljeno prema onom što je bitno u smislu koji određuje sustav

vladajućih vrijednosti, a da pri tome ipak samosvojnost književnosti ne smije biti potpuno napuštena. Eksplikacija se temelji na »prenosivosti« smisla književnog djela, odnosno na mogućnosti takve misaone obrade književnih djela koja iz književnosti čini riznicu vrijednih iskustava.

Ako u ovakvu okviru pretpostavimo da Kafkina priča o seljaku i zakonu, odnosno cijeli roman *Proces*, sadrži neka obrazovno vrijedna iskustva, intencija svećenika i intencija Josefa K. u komentarima priče vode nas u pravcu zaključka o dva osnovna načina na koje se smisao priče može učiniti razumljivim, shvatljivim i prihvatljivim i onom tko ga prvobitno, zbog ovih ili onih razloga, ne može dokučiti. Ako pažljivo pratimo izlaganje svećenika, zapažamo da on, kao što je već upozoreno, upućuje jedino na ono što je u priči već sadržano; on zapravo prepričava naglašavajući uvijek nove elemente. Josef K., nasuprot, želi priču protumačiti. Činjenica da mu to ne uspijeva ništa ne govori o potrebi njegova napora; tumačenjem on priču ne želi ponoviti »na njezinu području«, nego je prenijeti u neko drugo, njemu prihvatljivije i shvatljivije područje, tj. područje njegova osobnog iskustva s obzirom na događaje koji ga zadesiše. I ovdje se tako očituju obrisi dvaju načelnih postupaka kojima se služi svaka najšire shvaćena nastava književnosti. Ta dva postupka nazvat ćemo prepričavanjem i tumačenjem, odnosno s obzirom na njihovo tradicionalno porijeklo, *parafrazom i alegorezom*.

Parafraza, valja odmah reći, nije nipošto tako jednostavan postupak kao što bi se moglo pomisliti na osnovi predrasude našeg vremena o potrebi apsolutne originalnosti. »Prepričati« doduše znači »ponoviti«, ali prezir prema parafrazi nema osnove ni u tradiciji proučavanja književnosti ni u svakodnevnom bavljenju književnim djelima na razini sasvim »laičkog« odnosa. Čak neovisno o iskustvu nastave književnosti, u kojem parafraza igra neobično važnu ulogu od retorskih škola do moderne »domaće lektire«, prepričavanje uključuje vrlo složen, štoviše u nekoj mjeri sustavan, odnos prema književnim djelima. Taj odnos otkriva analiza onoga što zapravo biva zahvaćeno u prepričavanju.

Za oznaku onoga što biva prepričano u prepričavanju koriste se uglavnom dva naziva: »sadržaj« i »fabula«. Ni jedan od tih naziva, međutim, ne odgovara sasvim onomu što biva prepričano. »Sadržaj«, čak bez obzira na mnogoznačnost tog naziva koji izaziva mnoge nesporazume, ne odgovara ni u smislu »onoga što je sadržano u djelu«, jer prepričavanje nipošto ne ostaje na razini građe koja je u djelu korištena, niti pak doista obuhvaća ono što je u djelu sadržano u smislu »svega o čemu se govori«. Opisi prirode, ličnosti i njihovih karakternih osobina, razgovori i razmišljanja u prepričavanju redovno zauzimaju mnogo manje mjesta od »onoga što se dalje dogodilo«. U tom smislu književno-teoretski pojam »fabula«, čini se, više odgovara onomu što se obuhvaća prepričavanjem. Ipak, književnoteoretski pojam fabule mora biti mnogo određeniji od onoga što se laički prepričava; fabula nikada nije parafraza, jer kao element određene književne strukture nikada ne može obuhvatiti cjelovitost koju parafraza na neki način nužno zahtijeva. Ono što je u prepričavanju sadržano tako je istovremeno šire od pojma fabule, a uže od pojma sadržaja; parafraziraju se redovno uglavnom elementi fabule, ali prošireni kriterijem koji nije znanstven: dva navođenja iste fabule ne smiju se načelno toliko razlikovati kao dvije parafraze: u

prepričavanju je svagda prisutan određen faktor subjektivnosti. Prepričavanje doduše nastoji sačuvati poredak elemenata djela o kojem je riječ, ali taj poredak nužno biva podvrgnut pojedinačnom sudu o tome što je važno a što nevažno, što značajno a što beznačajno, što odlučujuće a što sporedno.

Subjektivnost prepričavanja ipak nipošto ne znači da se prepričavanjem izražava samo osoban odnos prema djelu o kojem je riječ. Upravo suprotno, smisao djela nastoji se prepričavanjem »zadržati«, izraziti bez ikakvih preinaka, prenijeti onakav kakav on doista jest. Parafraza nije znanstveni postupak, ali ona čuva određeni izvorni odnos prema djelu, odnos koji, strogo rečeno, ne dopušta »prevođenje« na neki drugi jezik. Prepričavamo li priču o seljaku i zakonu, u načelu ništa od smisla te priče ne smije biti izgubljeno, odnosno, gubitak mora biti mnogo manji no ako npr. ustvrdimo da čovjek sa sela znači čovjeka koji traži boga, zakon objavu, a vratar providnost. Isto vrijedi i za pokušaj parafraze Kafkina *Procesa;* ona mora sačuvati neki ostatak napora oko reprodukcije. Iako taj napor teži nemogućem, on ipak pretpostavlja da postoji neka smislena cjelina nesvodiva na nešto izvan sebe sâme, nazovimo je pričom, i na »nagovor« priče pričom i odgovara.

To biva jasnije ako prepričavanju suprotstavimo tumačenje. Tumačenje, za razliku od pokušaja parafraze, ne nastoji sačuvati oblik svojstven književnosti: ono »prevodi« književno djelo na jezik koji nije svojstven jedino književnosti. U svakodnevnom iskustvu, kao i u iskustvu nastave književnosti, to se jasno pokazuje: prepričavanju »sadržaja« pročitanog djela redovno slijedi tumačenje koje jasno razlikujemo od samog prepričavanja. Nakon izlaganja: roman *Zločin i kazna* opisuje ubojstvo koje je počinio student Raskoljnikov, koji, međutim, nije mogao podnijeti grižnju savjesti i... na kraju je priznao vlastiti zločin, slijedi: Dostojevski je tim romanom izrazio nužni slom individualne pobune protiv društvene nepravde. Ili: Dostojevski razvija problematiku čovjeka prepuštena samom sebi nakon spoznaje da je bog mrtav. Ovakav tip zaključaka zahtijevao je također Josef K. u našem primjeru, iako na razini individualnog iskustva: njega, naime, ne zanima analiza priče koju je svećenik ispričao u općim aspektima, ali ga zanima što priča o čovjeku sa sela i zakonu govori o njegovoj vlastitoj krivnji i mogućnosti obrane pred stvarnom prijetnjom suda koji ga ugrožava u njegovoj osobnoj egzistenciji.

Tumačenje slijedi onaj put koji u tradiciji evropske književnosti zacrtava postupak nazvan alegorezom. Već kod Herodota, a zatim kod Euhemerosa i Theagenesa, te kod stoičara i u srednjovjekovnom tumačenju Biblije,[5] javlja se shvaćanje koje književno djelo uzima kao alegoriju, pretpostavljajući da se u njemu skriva smisao dostupan racionalnom objašnjenu. Sudbinu alegoreze u evropskoj tradiciji ovako opisuje Ernst Robert Curtius:

»Grci se ne htjedoše odreći ni Homera ni znanosti. Tražeći izmirenje, nađoše ga u alegorijskom objašnjavanju Homera. Homerska alegoreza slijedi u stopu homersku kritiku predsokratičara. Ona počinje u 6. stoljeću, razvivši različite smjerove i faze, u koje nam se ne valja upuštati. U poznoj antici dobiva ona novu moć nad duhovima. Helenizirani Židov Filon prenosi je na *Stari zavjet*. Od ove, židovske alegoreze *Biblije* potječe kršćanska alegoreza crkvenih otaca. Poganstvo je prenijelo u svom opadanju

alegorijsko tumačenje Vergilija (Makrobije). Biblijska i vergilijska alegoreza slijevaju se u srednjovjekovlju u jedno. To vodi do toga da alegorija postaje podlogom općenito svake interpretacije teksta. U tome ima svoj korijen sve ono što se može označiti srednjovjekovnim alegorizmom. On se očituje u 'moraliziranju' i Ovidija i drugih autora alegorijskim izvedbama; ali i u tome da personificirane biti nadosjetilne vrste — poznoantički je čovjek posjedovao, kako smo vidjeli, doživljajnu dispoziciju za njih — mogahu postati nosiocima radnje poetskih tvorevina: od Prudencijeva djela *Psychomachia* do filozofske epike 12. stoljeća; otuda do *Romana o ruži*, do Chaucera, do Spensera, do Calderónovih sakramentalnih igara. Alegorijsko shvaćanje Homera bijaše još za Erazma (*Enchiridion*, c. 7) i za Winckelmanna samo o sebi razumljivo.«[6]

Tumačenje, naravno, valja shvatiti nešto šire od alegoreze koja je, ipak, samo jedan određeni način tumačenja, ali takav način koji upućuje na najdublje osnove svakog tumačenja, pa i onog koje se pojavljuje u nekim modernim varijantama interpretacije.[7] I tumačenje, naime, čuva neku težnju prema reprodukciji, ali u bitno drugačijem vidu no parafraza. Smisao se djela u oba ova temeljna postupka nastoji sačuvati, ali dok jednom, u prepričavanju, transpozicija ide u nekom smislu načinom mitskog iskustva, drugi put, u tumačenju, ona ide načinom iskustva teologije, filozofije ili znanosti. Mogli bismo zato reći, donekle pojednostavnjeno: ako prepričavanje na nagovor priče pričom i odgovara, tumačenje na nagovor priče odgovara idejom.

Prepričavanje i tumačenje, prema tome, dva su temeljna načina teoretske obrade književnih djela, takve obrade koja omogućuje da smisao književnih djela biva sačuvan, izrečen i »prenesen« u dimenziji koja nije isključivo književna. To su tako dva odnosa i prema smislu književnosti, dva odnosa u kojima je sadržana u nekoj mjeri stara suprotnost *mythosa* i *logosa*: u priči prisutna organizacija svijeta ne slaže se s načelima slike svijeta osnovane na prirodnim znanostima, teologiji ili filozofiji: postupak prepričavanja čuva mitsko iskustvo prisutno u književnosti. Tumačenje »prevodi« ovo iskustvo na »jezik« neke doktrine ili oblasti koja svojim iskustvom nije identična s književnošću: protumačiti književno djelo znači shvatiti ga u odnosu prema onom što je u njemu u najširem smislu riječi logično. Mit je »sadržaj« parafraze, kao što je ideja »sadržaj« alegoreze.

Naravno, ova suprotnost *mythosa* i *logosa*, prisutna u parafrazi i alegorezi, objašnjiva je jedino na temelju uporišta koje dopušta tako dalekosežno razlikovanje. Ako je moguće da o književnim djelima govorimo s aspekta *mythosa* i s aspekta *logosa*, smisao književnosti mora biti shvaćen u obzoru koji oba ta aspekta ujedinjuje. Jedinstvo i razlikovanje stavova Josefa K. i svećenika u našem primjeru proizlazilo je iz cjeline romana *Proces*, jer je taj roman predstavljao pozadinu mogućih odnosa prema priči o čovjeku sa sela i zakonu. Isti odnosi prema Kafkinu romanu u cjelini, rekosmo, mogu se razabrati tek ako pretpostavimo odnos prema našem individualnom iskustvu koje u tom slučaju postavlja red »činjenica«. *Logos* i *mythos* dvije su koncepcije u kojima nam se otkrivaju dvije različite slike svijeta. Ako odnos književnosti i zbilje, odnos posredovan jezikom, i nismo doveli u sumnju, između znanstvene i mitske slike svijeta otvara se tako nesklad dvaju temeljno različitih načela smislene organizacije.

Tradicionalni sukob mitologije i filozofije vraća se tako posredovan novovjekovnom predodžbom o slici svijeta: Frazerova su istraživanja obrađivala mit kao oblik društvenog života, Cassirerova kao način mišljenja, Freud pa zatim Jung usmjerili su pažnju na mit kao izraz elementarnih podsvjesnih struktura, pa je time otvoreno područje mogućeg ujedinjenja različitih svjetova književnih djela s jednom općom slikom svijeta koja ipak nije znanstvena. Prisutnošću mitskog u književnosti može se tako objasniti zašto se svjetovi književnih djela ne raspadaju na uzajamno neovisne sustave značenja, odnosno zašto književnim djelom »dočarani« svjetovi predstavljaju kolektivno prihvatljive tvorevine. Elementarno mitsko iskustvo zbilje time je shvaćeno kao prvobitan, arhaičan način osmišljavanja svijeta, odnosno čovjekova položaja u zbiljskom svijetu. Suvremeni istraživači stoga rado govore o mitskim strukturama, arhetipovima i načinima na koje mit predstavlja zbilju.[8] Mitsko u književnosti zahvaća tako zbilju koja još nije shvaćena kao svijet podložan prirodnim i društvenim zakonima, ali koja je ipak nešto već oblikovano, pregledno i podložno daljnjoj obradi. Mitska slika svijeta bila bi, dakle, način strukturiranja zbilje koji je književnost zadržala i nakon svjetskopovijesne pobjede *logosa*. Bez obzira što je *logos* zavladao stvarnim svijetom, svijetom prirode i organiziranog društvenog života, *mythos*, kao lijepa »divlja misao« raste još uvijek na individualnom, subjektivnom, iracionalnom tlu umjetnosti.[9]

Suprotnost je *mythosa* i *logosa* na prvi pogled pogodno načelo shvaćanja i znanstvenog proučavanja književnosti, jer nas ona oslobađa tradicionalne problematike istine i zbilje književnosti, razdijelivši načine organizacije iskustva i pretpostavivši dvije slike svijeta koje mogu biti i ravnopravne, ali su međusobno nemjerljive. Pozivanjem na arhetipske situacije i likove, ili poseban mitski sustav označivanja, odnosno ostvarivanja jezičnog sadržaja, otvara se jedno polje proučavanja književnosti koje može donijeti i plodonosne spoznaje za povijest književnosti, ali tek uz prihvaćanje konzekvencija koje su bliže tradicionalnoj optužbi književnosti zbog laži no obrani njezina integriteta u kulturi znanosti i tehnike. Književnost je, naime, kao ostatak mitske slike svijeta zapravo anakronizam, književna je slika svijeta fikcija u službi olakšanja života na način opijuma ili religije, a pokušaj spašavanja književnosti u njezinoj tobožnjoj etičkoj djelatnosti kosi se s osnovama mitologije, koja je s etičkog aspekta nužno amoralna. Osim toga, pretpostavivši suprotnost *mythosa* i *logosa*, književnost treba da ostvaruje isključivo mitsku sliku svijeta, što zahtijeva da mitu pripišemo upravo takav način odnosa prema zbilji koji uspostavlja sliku svijeta, a to je odnos koji pripada upravo znanosti. Izraz »slika svijeta« sadrži, naime, uvjerenje da je sve zbiljsko predstavljeno kao nešto sređeno prema načelima ljudskog razuma, da je pregledno i kao struktura, odnosno sustav podložno, u krajnjim konzekvencijama, matematičkom proračunu; riječju: da je prisutno kao nešto »naslikano«.[10] U tom smislu slika svijeta pripada samo našem dobu znanosti i tehnike, ona je svojevrstan izraz pobjede *logosa* nad *mythosom* u načinu mišljenja i shvaćanja te je pitanje nismo li pretpostavljanjem srednjovjekovne ili mitske slike svijeta izvršili nasilje nad poviješću, izmjerivši unaprijed područje istraživanja mjerom suvremene znanosti? To je tim značajnije što upravo orijentacija na prisutnost mitskog u književnosti teoretski i praktično ističe kako

u prvobitnim društvima i tzv. primitivnim kulturama valja tražiti ključ za razumijevanje onoga što smatra mitskom slikom svijeta.

Ako struktura svijeta književnog djela odgovara strukturi mitske slike svijeta, jer je objašnjiva u svom odnosu prema zbilji tek na osnovi mitskog oblikovanja svijeta, književnost suraduje na općoj mitskoj slici svijeta, književno je djelo dio mitologije shvaćene kao sustavno objašnjenje zbilje. Ako tako npr. svijet *Braće Karamazova* shvatimo kao strukturu utemeljenu na strukturi općeg mitskog svijeta, elementi priče o Velikom inkvizitoru moraju se shvatiti kao supstancijalni, jednoznačno odredeni »atomi« kojih pregledan raspored pruža novu sliku kombinirajući već poznate i prema tome prepoznatljive supstancijalne činjenice. Krist ili Veliki inkvizitor moraju se shvatiti kao arhetipovi, a time se složeni splet odnosa pretvara u konstrukciju koju je moguće i matematički izraziti algoritmom. Poseban mitski svijet književnog djela »obraduje« tako teoretski zahvat mitskog kritičara u sustav koji je izgubio svoju početnu suprotstavljenost racionalnom sustavu osnovanom na provjerljivim značenjima znanstvenog jezika objašnjivog izvana, konkretnom situacijom ili nadredenim mu pojmovnim sustavom neke znanosti.

Pokušamo li, opet, zadržati mnogoznačnost kao osobinu mitskog svijeta uspostavljenog književnim djelom, teškoće objašnjenja strukture mitskog svijeta postaju nesavladive. Poseban sustav u kojem Krist i Veliki inkvizitor nemaju nikakvo opće značenje čini ih do te mjere konkretnim da ni smisao djela *Braća Karamazovi*, a kamoli njegovu strukturu, ne bismo mogli nikome saopćiti. Morali bismo se zadovoljiti »pokazivanjem«: ako koga zanima tko je Ivan Karamazov i što znači legenda o Velikom inkvizitoru u romanu, neka čita *Braću Karamazove*: ono što on sam u djelu vidi njegov je svijet *Braće Karamazovih*, i svaki je daljnji razgovor nemoguć jer bi s konkretne razine tobožnjeg istinskog doživljaja prešao na apstrakciju pojmovnog jezika.

Prisutnost elementarne mitske strukture u književnosti nije tako, ako je dosljedno provedena sa svim konzekvencijama, sigurno izlazište objašnjenja koje pretendira, medu ostalim, na zasnivanje neke znanstvene povijesti književnosti u širokom kontekstu antropologije. Problematično je da li i sam pojam mitske strukture, građen na predodžbi o mitskoj slici svijeta, uopće odgovara mitskom odnosu prema zbilji, a povijesna mijena onoga što danas zovemo književnošću pokazuje da o književnosti kao književnosti možemo govoriti tek nakon raspada jedinstva mitske kulture, onog raspada koji uvjetuje pojavu takvih posebnih oblika ljudske djelatnosti koji se nazivaju: umjetnost, književnost, religija, filozofija, znanost. Književnost u suvremenom smislu, u smislu koji još uvijek zadržava možda već prevladanu predodžbu o književnosti kao umjetnosti, nešto je drugo no književnost kao predaja ili književnost kao kanon neke religije, pa se moderno razmatranje književnosti može osloniti na razumijevanje mitologije tek uvjetno, prihvativši mitske elemente književnosti kao rezultat *promjene* mitske izvorne strukture u skladu s kulturom koja više nije utemeljena na mitskim osnovama. A to znači da tek razumijevanje kulturne tradicije, unutar koje mitsko nije izvanvremenska konstrukcija, osigurava tlo kritičkog proučavanja književnosti. Mitska je slika svijeta kao temelj objašnjenja strukture svijeta književnog djela, prema tome, hipotetična konstrukcija pretpovijesti književnosti iz koje

treba da objasnimo povijest književnosti i pojam književnosti kao književnosti. Uzmemo li, međutim, umjesto pretpovijesti poznatu *povijest* književnosti evropskog kulturnog kruga kao izlazište, odnos se književnosti i zbilje može vidjeti u sasvim drugoj dimenziji: književnost biva shvatljiva tek unutar pripadnosti kulturnoj tradiciji koja pretpostavlja svojevrsno jedinstvo *mythosa* i *logosa*, a to će reći, s aspekta eksplikacije, svojevrsno jedinstvo parafraze i alegoreze. Kraće rečeno: književni svijet pripada povijesnom svijetu.

Tako shvaćene konzekvencije parafraze i alegoreze upućuju na nužnost kompromisa između dvaju tipova pristupa onomu što se naziva svijetom književnog djela. Taj je, naime, svijet nepojmljiv i besmislen izvan mogućnosti njegova dovođenja u vezu sa zbiljskim svijetom, a kriza je komentara izraz otvorenih mogućnosti da se zbiljski svijet prihvati i doživi i u obzoru koji pripada znanosti i u obzoru koji pripada mitologiji. *Unutar* te opreke zbiva se ono što nazivamo književnošću, zbiva se kao neprestani pokušaj pronalaženja novih dimenzija njihova jedinstva. To jedinstvo naravno ipak ne znači da se pokušaj eksplikacije književnog djela ne upravlja u većoj ili manjoj mjeri prema jednom ili prema drugom: parafraza i alegoreza idealni su tipovi mogućih shvaćanja književnog svijeta, one čine obzor u kojem se pojavljuju i pokušaji različitih tzv. pristupā književnosti: izgradnja svijeta književnog djela može se razmatrati s obzirom na u njemu prisutnu dominaciju mitske svijesti, ili pak s obzirom na dominaciju znanstvene svijesti u onom što je u djelu rečeno.

Time je obzor komentara svećenikove priče u romanu *Proces* Franza Kafke proširen do granica onih uvjeta unutar kojih se pojavljuju cjelokupni sustavi analize umjetničke proze. Posredno se ti uvjeti odnose na cjelokupnu nastavu književnosti iz koje izrasta i ono što se danas naziva znanošću o književnosti; neposredno oni se odnose samo na teoriju umjetničke proze koja zahvaća razradu onih načela po kojima se oblikuje svijet književnog djela kao svojevrsna slika zbiljskog svijeta. Razlikovanje parafraze i alegoreze nema izravnog značenja za razumijevanje lirike, a na području drame nužno bismo ga morali vezati uz problematiku scenske izvedbe, što bi zahtijevalo sasvim posebna razmatranja. Tek na području umjetničke proze ono može poslužiti kao poticaj da se shvati kako inzistiranje na priči, odnosno fabuli, strukturi fabule i načinima povezivanja motiva u najširem smislu, s jedne strane, te inzistiranje na ideji, temi, i posebnom načinu vrednovanja s druge strane, ima najdublje temelje u tradiciji. To ujedno upućuje na potrebu da se oba ova temeljna načina neprestano uzajamno uvjetuju i povezuju u pokušajima da se umjetnička proza zahvati u dimenziji komunikacije pisca i čitaoca.

POJAM PRIČE

Aristotel u *Poetici* smatra da je priča (*mythos*) glavni dio i duša tragedije.[1] Tragedija mu je oponašanje ozbiljna i završena čina, ona je najviši književni oblik jer oponaša zbilju kao činjenje, kao ljudska djelatnost u kojoj svatko postaje ono što jest po svojoj biti, u kojoj se ozbiljuje po nuždi ili vjerojatnosti ono što postoji samo u mogućnosti. Priča tako može biti shvaćena i kao kategorija kojom se objašnjava odnos književnosti i zbilje, odnos koji pojam oponašanja (*mimesis*) označuje imenom praznim tako dugo dok nije jasno što se ima shvatiti kao zbilja.

Aristotelov je pojam *mythos* zacrtao problematiku: tumačenja su pošla u različitim pravcima kojih je zajedničko ishodište vidljivo tek u zamršenu spletu međusobno povezanih značenja termina izraslih iz objašnjavanja književnosti u tradiciji onog načina mišljenja o književnosti koji se u oslanjanju na Aristotela naziva poetikom. Pojam »mit« dobio je danas široko značenje, određeno prije svega razlikovanjem mitskog od povijesnog, suvremeni studij mitologije počinje filozofskom kritikom mitova, a u devetnaestom stoljeću postaje znanstvenom kritičkom analizom mitske svijesti.[2] Pri tome je sačuvano mišljenje da je reprezentativni oblik mitske svijesti, prepoznatljive i sačuvane također u ritualu, magijskim postupcima, religijskim vjerovanjima i u svim umjetnostima, ipak priča. Otuda mogućnost da i danas Aristotelov termin *mythos* prevedemo kao »priča« i da o mitu govorimo kao o priči bez ikakva ustezanja, jer, uostalom, *mythos* znači, stoji u svakom rječniku: »riječ«, »priča«. S obzirom na ustaljeno razlikovanje priče i istine, o kojem će još biti govora, suvremenom racionalizmu takvo se poistovjećivanje čini sasvim dovoljnim kako za objašnjenje mita tako i za objašnjenje priče: oboje pripada mašti, izmišljenom, nezbiljskom, pa prema tome i neozbiljnom, a u aspektu objašnjavanja iracionalnom.

Bliska je shvaćanju priče kao određenog oblika u kojem nastupa mitska svijest upotreba naziva »priča« kao oznake književne vrste.[3] U naših starijih autora »priča« je ime kraće prozne vrste; »pripovijetka« su i »novela« nazivi koji su kasnije prevladali, pa se priča još samo ponekad upotrebljava za oznaku takve književne vrste u kojoj je naglašen odnos prema nestvarnom, iako ne sasvim na način bajke. Nediferenciranom značenju priče kao književne vrste doprinijela je uz to upotreba naziva »priče« s aspekta književnoteoretske problematike u smislu elementa određenih književnih vrsta.

Kao književnoteoretski pojam Aristotelov *mythos* ipak je samo djelomice vezan s pojmom priče. Za oznaku određene strukture, koju Aristotel vjerojatno ima u vidu, u nas se uvriježio naziv »fabula«, zahvaljujući možda i tome što imamo poseban naziv »basna« za književnu vrstu koja je u njemačkom dobila ime prema »fabula« (*Fabel*), pa je u njemačkoj terminologiji prisutna dvosmislenost u nas izbjegnuta. U engleskom je, međutim, Aristotelov termin preveden kao *plot*, što mi prevodimo kao »zaplet«. Tako se shvaćanje Aristotelova *mythosa* kao književnoteoretskog pojma razdvaja na fabulu i zaplet, pri čemu opet oba termina nisu nipošto tako čvrsto određena, kao što bi se to moglo očekivati zbog njihove široke primjene u znanstvenim i kritičkim analizama.

Određeno razlikovanje između naziva priča (*story*), u našem smislu fabule, i zapleta (*plot*), predložio je Edward Morgan Forster u svojoj raspravi *Vidovi romana*:[4] priča, odnosno fabula, njemu je izlaganje događaja »sređenih u vremenskom slijedu«, a zaplet je logička struktura. Priča izaziva tako u publici jedino želju da se sazna što će se dalje dogoditi: zaplet zahtijeva spoznaju unutarnjih veza i odnosa između ispričanih događaja, odnosno pojava. Primjer je za prvo jednostavna struktura: »Umro je kralj i zatim je umrla kraljica«; primjer za drugo je: »Umro je kralj, i zbog toga je umrla kraljica.« Primjeri jasno pokazuju: načelo je priče zbrajanje, jednostavno nizanje koje zadovoljava znatiželju bez većih ambicija, a izražava prirodnu radost navođenja svega što je o nečem poznato. Načelo je zapleta odgonetanje: zaplet traži rasplet, tj. on je namjerno takvo prikazivanje koje zahtijeva da se tek na kraju pokaže što je što i zašto je nešto takvo kakvo jest. Zaplet je složenija i usavršenija struktura od priče, koja je ipak, kao najjednostavniji element proznog književnog djela, osnovni praoblik cjelokupne pripovjedne književnosti.

Ovo razlikovanje nije neosporno: njemu se može primijetiti da je zaplet, upravo u smislu složenije strukture, samo način razvijanja priče, odnosno fabule. Dovodi ga u sumnju, osim toga, aspekt koji zahvaljujemo ruskim formalistima: u njihovoj terminologiji fabula je, kao uzročno-posljedični niz događaja koji pripadaju građi, odnosno zbilji izvan književnosti, suprotstavljena sižeu kao posebnom umjetničkom rasporedu fabularnih elemenata. Siže je tada način konstituiranja priče kao elementa književnog djela, on odgovara u našem uobičajenom smislu fabuli, a zaplet je način organiziranja sižea.[5]

Pojam priče, izveden iz Aristotelova *mythosa*, čuva dakle i u svakodnevnoj i u književnoteoretskoj upotrebi mnoga značenja nastala u diferenciranju aspekata za koje se može pretpostaviti da u Aristotelovoj *Poetici* bijahu još uključeni u nerazlučivo jedinstvo filozofske, književnoteoretske i, kako bismo danas rekli, kulturnopovijesne problematike. S druge strane, nediferencirano i opće značenje naše riječi »priča«, značenje koje, kako se čini, nije najpogodnije za znanstvenu specifikaciju i klasifikaciju, otkriva se i u značenju koje odgovarajući termini imaju u nekim drugim jezicima: *story* je u engleskom opći termin, koji u nekim kombinacijama označuje vrstu (*short story* prevodimo kao novela, a ponekad i doslovce kao »kratka priča«), ali znači i, kao što smo vidjeli, ono što odgovara u našoj terminologiji fabuli. Engleski naziv *tale* također prevodimo kao »priča«, najviše u smislu vrste koja odgovara bajci ali i pripovijetci. Njemački *Erzählung*

također prevodimo kao »priča« u najširem smislu (kao pripovijedanje), ali i *Geschichte* je također i priča (kao što je naša riječ »pripovijest«, pogotovo u starijim napisima, često sinonim za priču). *Sage* i *Märchen* svrstavamo često u pojam priče, te ih tako nekad i prevodimo, a *Fabel* je ne samo basna, nego i priča u smislu fabule. Priča je, prema svemu tome, naziv kojim možemo označiti mit i bajku, pripovijetku, zaplet, fabulu i siže, a također i sve ono što je ispričano ali nije istinito. Ovo posljednje potvrđuje potreba naglašavanja u slučaju kada želimo ispričati nešto istinito kao priču: to je *istinita* priča.

U nemogućnosti da znanstveno odredimo i ograničimo pojam priče, potreba ovog izraza »istinita priča« može nam poslužiti kao putokaz u analizi odnosa književnosti i zbilje, odnosno istine. Priča se, naime, kao što vidimo u svakodnevnu govoru, suprotstavlja zbilji i istini. »Kao u priči« znači nevjerojatno, čudnovato, ako već ne i lažno: priče se pričaju djeci, a odraslima služe kao sredstvo obmane. U izrazu »istinita priča« sadržana je zato nevjerica prema mogućnosti da nešto ispričano kao priča bude zbiljsko, ali i uvjerenje da je priča neki oblik jezičnog izražavanja koji se može primijeniti i protiv svoga pravog smisla, tj. u svrhu istinitog izvještavanja. Priča tako nije izvještaj, iako nije suprotna izvještaju: ona je, rekli bismo još prije svake analize, neki način govora. U izrazu »istinita priča« vidi se također kako nije nužno da priča pripada samo književnosti, točnije rečeno: umjetničkoj književnosti.

Priča se pojavljuje i u svakodnevnom govoru, ali ona nije naprosto dio razgovora. Prije bismo mogli reći da s nastupom priče prestaje razgovor: priča ne traži sugovornika, nego slušaoca. Dulje saopćenje nitko neće nazvati pričom, osim ako ne aludira na njegovu neistinitost. Izvještaj o nekom događaju, opis prometne nesreće npr., također nije priča, ali takav opis pričom može postati. Na prvi pogled čini se da to ovisi jedino o načinu kako o našoj ili tuđoj prometnoj nesreći govorimo. Kažem li naprosto: »Jučer sam doživio sudar u Draškovićevoj ulici« i navedem li redom sve važne detalje tog sudara, priča se neće pojaviti. S druge strane, otpočnem li opis uvodom koji nagovješćuje nešto neobično što će se otkriti u daljnjem nizanju pojedinosti, zahvativši pri tom neko vremensko razdoblje, priča je na pomolu: »Krenuo sam tog oblačnog jutra s čudnim osjećajem da će se nešto dogoditi...« sasvim je dovoljno da svatko nasluti moguću priču. Priča je, rekli bismo prema tome, određena nekom izvještačenošću govora, i upravo je ta izvještačenost razlog što se izvještaj o prometnoj nesreći pretvara u priču kojoj posvećujemo pozornost, ali ne ukazujemo ujedno i povjerenje u smislu istinitosti. Isti događaj može ali ne mora biti priča, slično kao što isti vic, ovisno o tome kako je ispričan, može ali ne mora biti smiješan.

Konstituiranje priče ipak ne ovisi samo o kićenom govoru. Nešto može biti ispričano i sasvim jednostavnim jezikom, bez traga bilo kakve izvještačenosti ili namjernog odugovlačenja, pa da to ipak doživimo kao priču, dok ne doživljavamo kao priču ono što artificijelnošću izraza liči na pjesmu, pohvalni govor ili dramsku situaciju. Način je izraza, naime, nedjeljiv od onoga što je izraženo: »sadržaj« priče o sudaru nije sudar kao takav, zbiljski sudar, nego sudar upravo onako kako sam ga ja doživio i ispričao: mojim doživljajem i mojim pripovijedanjem on je postao pričom: izvan toga on je tek činjenica ili niz činjenica. Priča zato nije samo oblik pripovijedanja u koji se može staviti bilo

kakav »sadržaj«. Priča je oblikovanje govora u kojem naš sudar nije ostao onakav kakav jest, nego je tako preoblikovan da je postao »pričom o sudaru«.

Ako je priča kao »oblik« nedjeljiva od ispričanog kao »sadržaja«, sam vanjski oblik pripovijedanja ne igra bitnu ulogu u konstituiranju priče: bitno je nešto što bismo uvjetno mogli nazvati kvalitetom ispričanog. Ako bismo pošli od spomenutog razlikovanja priče i istine, ispričano u priči dobiva neku nestvarnu dimenziju, nešto što izaziva sumnju u realitet, a ipak se može prihvatiti kao smisleno. Priča mora imati neku smislenu organizaciju, neku strukturu koja ne zahvaća samo vanjski oblik kazivanja, nego i ono ispričano, a ta organizacija, odnosno struktura ne smije jednostavno odgovarati stvarnim ili izmišljenim činjenicama. Čak i jezik nam kaže: u priči se priča, a ne izvještava se o nečem provjerljivom.

Što i kako se priča u priči? – Forsterovo upozorenje o priči (*story*) kao fabuli ovdje može za nas biti korisno, iako je izrečeno s aspekta užeg od ovdje prisutnog: priča je izlaganje događaja složenih u njihovu vremenskom slijedu. Priči prema tome odgovara vremenska sukcesija zbivanja: kako je samo pripovijedanje sukcesivno, za priču je bitno nizanje po načelu onog što se dalje zbilo. Ovome ipak treba nadodati činjenicu koju Forster zanemaruje: beskrajno nizanje »i onda«, »i onda« ne čini još priču: ono objašnjava pričanje priča i interes za priče, npr. one Šeherezadine, ali ne omeđuje pojedinu priču kao zaseban entitet. Želja da se sazna što je dalje bilo mora biti nečim izazvana, ali mora biti zatim i relativno zadovoljena, jer se u pričanju bez kraja i konca ne ostvaruju nikakve priče. Naprotiv, za priču je potreban određeni prijelom u zamišljenom kontinuitetu izlaganja o svemu i svačemu. »Krenuo sam tog oblačnog jutra ...« u tom smislu može biti prekid u razgovoru koji označuje da počinje nešto drugo. Neznatna promjena u načinu izražavanja ovdje najavljuje da se nešto može očekivati. Priča ima nužno početak.

Početak je, po Aristotelovoj definiciji, »ono poslije čega nešto nužno dolazi, a prije čega nema ništa«." Ta je definicija upotrebljena u analizi tragedije, ali kako je priča glavni dio, odnosno bitni element tragedije, možemo smatrati da vrijedi i za priču. Izvod se tu lako može nastaviti: početak zahtijeva također sredinu i završetak. Priča ih mora posjedovati, odnosno, bolje rečeno: početak, sredina i kraj čine priču. Da bismo opis prometne nesreće doživjeli kao priču, nije nužan ukrašeni govor: nužno je da taj opis zahvati u ono prije i ono poslije samog sudara. Ako sve to zajedno čini neku cjelinu, nešto što se samo izdvaja od ranijeg govora o kupovini automobila, na primjer, i kasnijeg o njegovu popravku, priča se pojavila. Ona nije puko prepričavanje zbivanja: ona zbivanje tako reći omeđuje, uspostavivši u nizu događaja neke od njih kao početne, a druge kao završne. Time je stvoren jedan zamišljeni poredak u izlaganju, kojim je ujedno sređeno ono što ima biti izloženo. Vrijeme zajedno s onim što je u vremenu, onim što se zbiva u vremenu, prestaje biti beskrajno protjecanje: ono je na neki način »zatvoreno« između početka i kraja.

Time biva objašnjeno zašto biografija redovno, pogotovo ako je napisana poslije smrti čovjeka o kojem je riječ, podsjeća uvijek na »životnu priču«, ali također i zašto svaka biografija nije odmah, sama o sebi, neka priča. Rođenje i smrt kao međaši unutar kojih se odigrava život opisan u biografiji bez sumnje su

početak i kraj kao uvjeti »zatvorenog« vremena priče (otuda sličnost svake biografije i priče), ali rođenje i smrt su ujedno vanjski samom pripovijedanju: njih kao početak i kraj nije uspostavilo samo pripovijedanje biografije, nego su oni nametnuti vanjskom zbiljom koja je odvojiva od pripovijedanja (biografija zato nije identična s pričom, odnosno »stvarna« biografija nije priča). Nizanjem stvarnih, općevažećih činjenica o nečijem životu, podataka o školovanju, zaposlenju, ženidbi i sličnom, biografija se udaljava od priče (biografiju koju prilažemo molbi za zaposlenje nitko neće nazvati pričom), jer smisleno značenje tih događaja nije uspostavljeno unutar izlaganja; oni imaju svoje značenje početka i kraja, te prijelomnih trenutaka unutar toga, u kontekstu općeprihvatljive ocjene života (važna je npr. funkcija koju je netko obavljao u državnoj službi). Tzv. romansirana biografija, međutim, odmah biva shvaćena kao priča, jer sustav događaja kao prijelomnih trenutaka nečijeg života biva uspostavljen samim pripovijedanjem, na temelju shvaćanja i ocjene života koje nije automatski općeprihvatljivo (važna je npr. i slučajna pomisao koja je nekog barem hipotetički dovela do znanstvenog otkrića ili umjetničkog ostvarenja). To će reći da sustav događaja u vremenu, pa i samo »zatvaranje« vremena koje omogućuje priču ne smije biti odjeljivo od pripovijedanja: priča se rađa tek ako ona sama po sebi konstituira vlastiti početak i vlastiti završetak, a unutar toga i vlastiti sustav važnog i nevažnog, značajnog i beznačajnog, nužnog i slučajnog.

Ostaje da u svjetlu ovih zaključaka objasnimo razlikovanje priče i istine koje se, kao što rekosmo, zasniva na pretpostavci neke nestvarne dimenzije onog ispričanog u priči. Zašto, naime, priču ne bismo prihvatili kao istinu?

Ovdje je prije svega potrebno upozorenje da odbijanje prihvaćanja priče kao nečeg istinitog nije sadržano u samom pojmu priče: mi ne prihvaćamo u svakodnevnu govoru da priča nikako ne bi mogla biti istinita: prihvaćamo tek da priča redovno nije istinita jer je na neki način »izvan« istine. Priča nije isto što i laž: nju jedino istina ne obavezuje, a to znači da prešutno i nesvjesno prihvaćamo da način kako u priči prikazujemo događaje načelno više odgovara neistini nego istini. To će reći: kao da smo uvjereni kako red i sustav događaja koji nudi priča, zajedno sa svojim zatvaranjem vremena, ne odgovara zbiljskom redu i sustavu. Budući da priča spada danas uglavnom u književnost, prastara teza predsokratika i Platona da književnost laže očito nije ostala bez utjecaja na svakidašnjicu. Prešutno uvjerenje da priča u načelu laže pri tome biva shvatljivo iz vladajućeg preduvjeta o istini.

Neistinitost priče temelji se na neskladu priče i zbilje, jer zbilja biva shvaćena na način koji ne odgovara smislenoj organizaciji priče. Zbilja je, smatramo poučeni ne toliko iskustvom koliko suvremenim razumijevanjem zbilje, nešto što nije samo o sebi smisleno. Vrijeme u zbilji teče bez početka i kraja, a događaji se vežu u nizove koji se samo umjetno, nekim aspektom pristupa, mogu ograničiti. Nužno i slučajno, važno i nevažno, značajno i beznačajno, temelje se za nas na općevažećoj spoznaji (što će reći: spoznaji prirodnih znanosti), a takva je priči strana, jer se priča u svojoj organizaciji ispričanog ne može pozvati na provjerljivost iskustvenih činjenia. Priča je zato izmišljena: ona je fikcija (što na određeni način potvrđuje i engleska riječ *fiction* kao oznaka za pripovjednu prozu). U priči su »zatvaranje« vremena, početak i završetak, te i sâm bitni

redoslijed ispričanog nasilje mašte nad zbiljom: priča je nezbiljska i zato neistinita.

U tom smislu razlikujemo priču kao proizvod mašte od povijesne istine koju utvrđujemo kritikom povijesnih izvora.[7] Mitovi, legende, sage i slične tvorevine ne mogu izdržati pozitivnu kritiku, tj. kritiku koja se temelji na načelu znanstvene provjere: kao moguće vrijedi samo ono što se može opravdati svođenjem na djelatne uzroke; neobjašnjivo u tom smislu biva nemoguće, nevjerojatno i nezbiljsko, ali uvijek samo zato što je zbilja kao zbilja već unaprijed racionalizirana. Ispričano u priči ne odbacujemo tako kao neistinito zbog toga što ono nikako ne odgovara nikakvoj zbilji, nego zbog toga što ono ne odgovara onoj slici zbilje kojoj dajemo određeno pravo prvenstva: načela smislene organizacije zbivanja u priči nisu identična s načelima organizacije koje primjenjujemo u ocjenjivanju onoga što je zbiljsko u svakodnevnom životu današnjice, životu prožetom znanošću. Neistinitost priče proizlazi iz priznavanja istinitosti znanstvene slike svijeta.

Otuda je moguć povratak na Aristotelovo shvaćanje *mythosa*. Priča se pojavljuje kao oblik organiziranja zbilje: u kaotični splet događaja unosi ona vlastiti red: pitanje je tek kakvu važnost ćemo pridati tom redu: hoće li on vrijediti kao pravi red stvari ili kao samovoljna konstrukcija. Ako je u osnovi priče neko razvrstavanje koje se zbiva u toku pripovijedanja, daljnji zaključci o priči mogu se izvesti na temelju oblika pripovijedanja. Iz dosad rečenoga možemo pretpostaviti da se načelo priče pojavljuje u svakom pripovjednom obliku, jer je smislena organizacija zatvaranja vremena, te početak i kraj određena zbivanja uvijek isti razlog zašto pričom možemo nazvati mit, legendu, sagu, fabulu, zaplet i siže. To pokazuje i analiza određenih najjednostavnijih oblika pripovijedanja:

Njemački teoretičar književnosti André Jolles upozorio je, naime, na razliku između složenih oblika umjetničkog pripovijedanja, oblika koji su rezultat razvijene artističke svijesti, i jednostavnih oblika kojima pripada logičko i historijsko prvenstvo jer predstavljaju izvorno jednostavnu djelatnost samog jezika. Utvrdio je i analizirao više takvih jednostavnih oblika: legendu, sagu, mit, bajku, kazus, memorabile, zagonetku i vic. Svaki od tih oblika predstavlja svojevrstan način jezičnog strukturiranja zbilje: legenda je tako npr. određena paradigmatskim razlikovanjem dobra i zla, saga životom obitelji, mit izvornim postavljanjem pitanja i odgovora o porijeklu nečega u smislu postanka. Kao crvena nit provlači se Jollesovim obrazlaganjima pri tome jedna misao: jednostavni oblici nisu tek načini izražavanja, odnosno opisivanja već unaprijed poznate i sređene zbilje: oni su načini na koje jezik konstituira zbilju kao nešto što može postati predmetom mišljenja i djelovanja. U tom smislu mit ili legenda nisu puke tvorevine mašte, niti se one u svoje vrijeme tako prihvaćaju: mit, legenda ili saga u vrijeme svog nastanka, u vrijeme koje ne poznaje znanosti i njom izazvanu racionalizaciju zbilje, priznate su kao istina: ono u njima ispričano samim tim što je ispričano postaje zbiljsko. Nema povijesti izvan mitske, odnosno legendarne povijesti, nema razloga da se načelno odbaci čak i mogućnost izravne penetracije želje u realitet prisutne u bajci, nema druge smislene organizacije vremena i događaja, rekli bismo u skladu s našim analizama, od one ponuđene u mitu ili legendi. Jednostavni oblici objašnjivi su jedino u toj izvornoj dimenziji

sfere koja bi taj kôd omogućila. Bez prihvaćanja bilo kakvih konvencija traganje za kôdom mora završavati stalnim neuspjesima, pa govor naprosto „traje", a značenja se samo traže u gomilanju sličnih slučajeva koji bi omogućili neko „približavanje" objašnjenju. Kako je ovdje prirodno i „približavanje istini" arbitrarna kategorija, tobožnje je pripovijedanje nalik gomilanju slučajnih događaja koji čak i ne slijede jedan iz drugoga, pa se veza među njima može uspostaviti jedino u pokušajima uzajamnog objašnjavanja, odnosno u komentaru nečega što se i samo javlja jedino kao komentar početnog, slučajnog događaja.

Tehnika komentara postaje tako presudnom ako se djelo oblikuje bez pretpostavaka, a pisati roman bez pretpostavaka ne znači samo ne prihvatiti određene konvencije, npr. one realističkog romana, nego znači pristati na neke druge uvjete, pa čak i na neke druge konvencije. Kako je „osporiti sve konvencije" samo parola koja se ne može ostvariti, Kafka u *Procesu* može jedino mijenjati i kombinirati određene konvencionalne strukture koje su pripadale različitim književnim vrstama. Time se mijenja odnos između strukture i pretpostavljenih funkcija: „iznenađujuće koje nikog ne iznenađuje", svojstveno bajci, dobiva tako funkciju početne situacije romana, a obrazlaganje hipoteza, svojstveno eseju, dobiva funkciju komentara koji bi imao objasniti zbivanje; parabola dobiva funkciju „udvostručavanja" početne zagonetke, a zagonetka — koja izvorno pripada procesu inicijacije — dobiva ulogu pokretača radnje.

Takvi se postupci upotrebe starih struktura u novim funkcijama mogu nazvati i eksperimentima, ali pri tome valja imati na umu da njihov eksperimentalni karakter proizlazi upravo iz dubokog poznavanja, pa čak i svojevrsnog prihvaćanja književne tradicije. Kafkina je epohalna novost tako zapravo samo dosljednost u postavljanju i razvijanju inherentne logike književnog oblikovanja koje se susrelo s raspadom ustaljenog sustava književnih vrsta i okvirnih mogućnosti svakog književnog oblikovanja. Da li ćemo takvu prozu nazvati „avangardnom" ili „dekadentnom", to zato ne ovisi o njoj samoj nego ovisi o vrijednosti koju pridajemo postupku kombiniranja književnih vrsta i udvostručavanju značenja, odnosno postupku traganja za značenjem koje nema uzorka ni u jednom tekstu prošlosti, ali koje, isto tako, ne predlaže nalaženje osnovnog „kôda svih kôdova" u budućnosti.

Prihvatimo li, naime, da su jedino invarijante u prevođenju moguća značenja, prihvatili smo da *Proces* sâm sebe shvaća kao tekst sukladan tekstu priče o seljaku pred vratima zakona, kao tekst koji se ne može promijeniti u svojoj mnogoznačnosti, pa su tumačenja tek izraz očajanja zbog te činjenice. Očajanje, međutim, tada valja shvatiti jedino kao činjenicu s kojom se susreće onaj tko želi doći do konačnih odgovora. Josef K. se ne zavarava i ne očajava tako dugo dok čini ono što se može činiti i postavlja ona pitanja koja se mogu i moraju postaviti. Očajanje ne obuzima Josefa K. dok pita i istražuje; ono ga obuzima tek kada „odustane", pa je zato i njegova smrt u romanu opet mnogoznačna: presuda je, možda, nastupila samo zbog toga jer ju je on prihvatio kada je prestao tragati za onim što mu je bilo dostupno, a to su tek uvijek nova i nova pitanja.

tvrditi da zbiljski niz događaja treba pretpostaviti izmišljenom, ako naravno izmišljanje ne znači svjesno obmanjivanje. »Izmišljanje« je tek jedan od izraza kojim naše vrijeme naziva među ostalim i jezično oblikovanje, budući da je nepovjerljivo prema izvornosti stvarnog kazivanja.

Shvatimo li priču kao način oblikovanja zbilje, otvara se mogućnost takva tumačenja Aristotelova mišljenja o književnosti koje objašnjava tradiciju upotrebe pojma priče u shvaćanju i ocjenjivanju posebno pripovjednih književnih vrsta. Aristotel je priči priznavao izvorno-oblikovni karakter zahvata u zbilju: odredio ju je zato kao dušu i bitni dio tragedije, dozvolivši time da sustav događaja u priči oponaša stvarno zbivanje, da priča posjeduje određeni stupanj zbiljnosti. To je moguće, jer Aristotel zbilju shvaća kao razvoj, kao rast i kretanje, kao proizvodnu prirodu. Nasuprot tome Platon je zbilju shvatio kao ideju te je priča dobila tek posredni karakter; ona je mogla biti tek sredstvo da se neistinom poslužimo u korisne svrhe, tj. da se oblikom priče koristimo tamo gdje se ne može pretpostaviti izravno razumijevanje ideja.[11] Na Aristotelu se tako temelji shvaćanje po kojem i u zbilji treba da tražimo temelj priče prisutne u književnosti, a na Platonu shvaćanje da je priča fikcija koja može sadržavati i nešto idejno te je tako, u tom posrednom smislu, u nekom dalekom odnosu prema zbilji. Rečeno još jednostavnije: Zbilja se može shvatiti, odnosno oblikovati kao ideja i kao priča: prvu mogućnost reprezentira mit, drugu znanost. Aristotel dopušta osim znanstvene i mitsku organizaciju zbilje prisutnu u priči: Platon zastupa isključivo znanost i zato se pričom koristi tek kao uvjetnim i nesvrsishodnim sredstvom organizacije iskustva.

U ovakvu je obzoru pojam priče važna kategorija u proučavanju određenih književnih vrsta: priča je neka osnovna struktura, rekli bismo čak: jedan oblik mišljenja, pri čemu mišljenje naravno ne smijemo shvatiti jedino u smislu logičkih operacija. Priča se pojavljuje u kazivanju; ona se javlja uvijek kada se jezikom služimo kao sredstvom organiziranja događaja i pronalaženja u njima određena smisla, reda i zakonitosti, takve zakonitosti koja nije identična sa zakonitošću u smislu prirodnih znanosti. Priča zahvaća nešto što se dogodilo; u tom zahvatu bitno je da se zbivanje zatvori unutar početka i kraja i da se time uspostavi važno i nevažno, što čini određenu logiku priče. Ta logika priče može, iako ne mora, biti sudbonosna za neke načine pripovijedanja, dakle i za neke književne vrste. Razvoj priče može biti bitan aspekt razumijevanja književnog djela, naravno ako to djelo posjeduje priču kao temeljnu strukturu, ako, dakle, u njemu prevladava oblikovanje zbilje kao priče, a ne kao ideje.

Logika priče pri tome nije mjerljiva s logikom same zbilje, osim ako ne pretpostavimo da jedna drugačija logika, na primjer logika razvoja ideje, pripada zbilji kao zbilji. Ako je zbilja o sebi besmislena, što je danas vladajuća pretpostavka, logika je priče usporediva s logikom drugih načina shvaćanja zbilje: početak i kraj, važno i nevažno, nužno i slučajno priče može, premda ne mora, odgovarati početku i kraju, važnom i nevažnom, nužnom i slučajnom povijesnog događaja, društvenog razvoja ili naprosto sudbine nekog čovjeka, kako je poznajemo iz vlastita iskustva ili pričanja naših znanaca. Ne smijemo stoga razlikovati priču i zbilju, nego zbilju priče i zbilju drugih načina shvaćanja, odnosno »sliku« zbilje koju daje priča i »sliku« zbilje koju daje npr. povijest ili

politička ekonomija. A time se opet otvaraju neka važna područja daljnjeg studija: s jedne strane otvara se potreba stvaranja filozofskog pojma zbilje koji može obuhvatiti i zbilju kao priču i zbilju kao ideju, jer smo načelnu ravnopravnost shvaćanja zbilje kao priče i ostalih oblika shvaćanja zbilje na neki način pretpostavili pa je potrebno utvrditi kategoriju posredovanja. S druge se strane pojavljuje potreba konkretnijeg književnoteoretskog istraživanja. Ako je osnovna struktura priče prepoznatljiva u mnogim književnim vrstama, raspolažemo kategorijom koja omogućuje analizu načina na koji se konstituiraju kako jednostavni tako i složeniji narativni oblici: fabula je apstraktna organizacija događaja na temelju konkretnosti priče, a načini organiziranja fabule načini su konkretizacije priče. Također: složeni artificijelni književni oblici temelje se na slaganju i povezivanju priča kao temeljnih struktura. Najvažnije je, ipak, slijedeće: Priča, kako je ovdje sagledana kao način oblikovanja zbilje, ujedno je aspekt s kojeg se može poduzeti svojevrsna interpretacija cjelokupne umjetničke proze. U tom je aspektu prisutno kako opće načelo organizacije zbilje tako i povijesna dimenzija priče kao istine jednog a fikcije drugog povijesnog vremena. Jedinstvo ovih dviju dimenzija, književnoteoretske i književnopovijesne, može korisno upozoriti na potrebu da i novela i roman budu obuhvaćeni kako u svom odnosu prema onom što povijesno vrijedi kao zbilja tako i u svom vlastitom načinu konstituiranja zbilje. Osnovni aspekt priče pri tome, međutim, zahtijeva da se najprije razmotri pripovijedanje kao način na koji se ostvaruje priča u smislu književnoteoretske strukture.

TEHNIKA PRIPOVIJEDANJA

Riječju »priča« označujemo mit (*mythos* kao glavni dio tragedije u Aristotelovoj *Poetici*), redoslijed i sustav u književnom djelu opisanih događaja (književnoteoretski pojam fabule), određenu književnu vrstu (npr. onu koja se za razliku od bajke veže uz neki povijesni događaj) i također neprovjerene glasine o pojedinim događajima i ličnostima (priča za razliku od istinite vijesti). U svim tim značenjima prisutno je na neki način ipak jedinstveno shvaćanje priče kao jezične tvorevine u kojoj biva na poseban način izraženo nešto što se zbiva u vremenu: priča neke stvarne ili izmišljene događaje ređa na način koji ne odgovara neposredno zbilji, na način kojem nije osnovni zadatak istinito izvještavanje. O priči tako ni u jednom smislu ne možemo govoriti ako nemamo u vidu da je u njoj nešto ispričano »od početka do kraja«; priča je složena tvorevina u kojoj se na poseban način ređaju pojedini manji dijelovi. Takvo ređanje nazivamo pripovijedanjem, a ni jedan od dijelova priče, uzet sam za sebe, nije nešto što bi odredilo priču i omogućilo pripovijedanje. Priča nastaje osebujnim slaganjem onih elemenata koji uglavnom pripadaju svakom jezičnom izražavanju, a tom slaganju pripada određena tehnika koja uvjetuje pripovijedanje. Danas široko rabljeni pojam strukture ovdje se također može primijeniti i bez osobita obrazlaganja: priča je ona struktura kojom je pripovijedanje zatvoreno između početka i kraja te time oblikovano kao zasebna cjelina.

Pojmovi priče i pripovijedanja naravno time nisu objašnjeni: pojam strukture sam o sebi pretpostavlja utvrđivanje jednostavnih elemenata, kako bi se u načinu njihova slaganja i u njihovim uzajamnim odnosima utvrdila posebnost cjeline koja je nesvodiva na svoje sastavne dijelove. U tome je, međutim, skrivena opasnost, koju moderne varijante strukturalizma često potcjenjuju, opasnost rastvaranja kvalitete u kvantificirane odnose, jer je i samo odabiranje najjednostavnijeg elementa u duhovnim tvorevinama spekulativna konstrukcija koja nastupa pod vidom samorazumljivosti činjenica. Tako stoji i s elementima priče: njih treba odrediti s posebnim oprezom. Umjesto naprečac određenog nečeg što je elementarno u priči, čini nam se pouzdanije slijediti putokaz na koji upozorava neraskidiva veza između priče i pripovijedanja.

Priča se ostvaruje pripovijedanjem, a pripovijedanje neposredno razlikujemo od tumačenja, obrazlaganja ili zaključivanja. Pokušamo li, međutim, strukturu priče objašnjavati na osnovi pripovijedanja, lako zapadamo u tautologiju.

Pretpostavimo, stoga, da razlikovanje pripovijedanja od drugih načina kazivanja može poslužiti kao izlazište analize ako pazimo na onaj način pripovijedanja koji omogućuje da priča jednom započne i da jednom završi. Tako se već u samom početku bilo kojeg pripovjednog književnog djela, pa i u početku bilo kakva pripovijedanja, ukazuje ona značajna razlika koja barem upućuje kako valja shvatiti i elemente priče.

Početak je bilo kojeg narativnog književnog djela nešto sasvim drugo od početka znanstvene rasprave. »Bio jednom jedan kralj i imao tri sina« uzorak je ne samo jednog načina pripovijedanja, nego i primjer načina kako se ostvaruje svako pripovijedanje u priči. Usporedimo ga s početkom znanstvene rasprave: »Svi ljudi po prirodi teže za znanjem: dokaz je tome radost izazvana osjetilnim utiscima«.[1] Ovaj je početak primjeran tumačenju, odnosno obrazlaganju, i to ne samo zato što je uzet iz možda najutjecajnijeg spisa evropske znanosti: u njemu se otkriva način kako se oblikuje mišljenje koje teži sustavnoj spoznaji. Primjeri pokazuju i gdje se u osnovi mogu tražiti razlike književnosti i filozofije, odnosno znanosti, jer baš te razlike postaju odlučujuće ako ne pazimo samo na »sadržaj«, nego i na način kako se oblikuje s jedne strane priča a s druge znanstvena rasprava.

Iskaz: »bio jednom jedan kralj i imao tri sina«, sadrži dvije konstatacije baš kao i iskaz: »svi ljudi po prirodi teže za znanjem: dokaz je tome radost izazvana osjetilnim utiscima.« Sadržajno, rekli bismo, razlika prvih i drugih konstatacija sastoji se u njihovu opsegu i u njihovu odnosu prema istini. Prvi iskaz nije općenit i ne zahtijeva provjerljivost: drugi sadrži jedan općenit sud koji se zatim želi dokazati nečim što se može provjeriti iskustvom. U tom smislu kreće se uobičajeno razlikovanje književnosti i znanosti, razlikovanje koje se poziva na razlike slike i pojma ili, na razliku između provjerljivih, pravih sudova i pseudosudova. Za naše je razmatranje ovdje ipak važniji način oblikovanja, i to prije svega način na koji se konstatacije povezuju, jer spomenuto ostvarivanje sadržaja vrijedi tek uz prihvaćanje nekih pretpostavaka o tome što je istina, pretpostavaka koje ovdje ne možemo razmatrati. Za nas može biti potpuno nevažno da li je »bio jednom jedan kralj« pseudostavak ili neka samo nedovoljno određena istina koja bi se mogla izreći npr.: »bio u XVI stoljeću kralj Luj XIV«, pa da priča ipak može početi. »Svi ljudi teže za znanjem«, s druge strane, samo o sebi moglo bi opet značiti i početak priče, ako bi slijedilo npr.: »i kralj je želio saznati kada će umrijeti.« Kao što vidimo nije riječ o iskazima samim, nego, čini se sada, prije o načinima njihova povezivanja. Gotovo bismo rekli onaj »i« u prvom primjeru kao da ima sudbonosno značenje: u njemu se otkriva načelo navođenja različito od načela obrazlaganja. U prvom slučaju dijelovi našeg početka priče nisu vezani logičkom vezom, nego nabrajanjem: u drugom slučaju jedan se dio objašnjava drugim.

Iako taj zaključak zvuči banalno, njime potaknuto razmišljanje može objasniti i manje očite razlike. Jasno je da nabrajanje osobina neće ostvariti priču i da postupak kojim se tvrdnji kako je jednom postojao neki kralj dodaje tvrdnja da je taj kralj imao tri sina dobiva svoj smisao tek u okviru onoga što će nužno slijediti. Mi tako naprosto znamo iz već rečenog da mora doći ono što je dalje bilo. Pripovijedanje nije naprosto izlaganje bilo kakvih podataka jednih iza

drugih, nego je uvjetovano time što obuhvaća neko zbivanje. Sukcesija je zato odlučujuća karakteristika pripovijedanja, i to sukcesija u jednom posebnom aspektu, u aspektu koji nije identičan s onim kada govorimo o sukcesiji koja pripada svakom jezičnom izražavanju. Nema sumnje da je i priricanje predikata subjektu vremeniti čin te se i logički iskaz u znanstvenoj raspravi ostvaruje u svojevrsnoj sukcesiji, ali takva sukcesija ipak je samo sredstvo da se izrazi logički odnos koji postoji simultano. Dokaz da svi ljudi teže za znanjem, njihovo uživanje u osjetilnim utiscima, ne dolazi *vremenski*, nego *logički* poslije osnovne teze, dok kralj šalje drugog sina u potragu za zmajem tek nakon što se prvi nije vratio. Sukcesija u priči tako nije samo »nužno zlo« pripovijedanja; ona pripada kako samom pripovijedanju tako i onom što se pripovijeda; elementi priče moraju biti momenti zbivanja. Govor priče ne izražava zbilju obuhvaćajući je u izvanvremenskim logičkim odnosima, npr. odnosima općeg i pojedinačnog, biti i pojave, tvrdnje i njezina dokaza; on zbilju ne »razotkriva«, nego je na neki način »slijedi« u njezinu vlastitom načinu postojanja, onom načinu koji dobro obuhvaća pojam zbivanja.[2]

To znači da je pripovijedanje zapravo nizanje određenih smislenih jedinica koje su povezane svojevrsno vremenskom perspektivom; vrijeme, ne prostor ili logički odnos, čini medij u kojem se zbiva priča, te je shvaćanje vremena konstitutivno za razumijevanje priče. Pri tome se pojavljuju dva problema od odlučujuće važnosti:

Prvi je vezan za određivanje osnovne jedinice ili osnovnog elementa pripovijedanja. Ta jedinica mora biti odvojiva od cjeline priče na takav način da je samostalno shvatljiva, a da je ipak nešto drugo od bilo koje jedinice bilo kakva jezičnog kazivanja; ona mora biti jedinica *pripovijedanja*, a ne npr. razgovora, što znači da je njezino određenje ovisno o shvaćanju biti samog pripovijedanja. Kako je pak pripovijedanje vezano uz shvaćanje vremenske perspektive, ili vremena uopće koje služi kao medij u priči prikazana zbivanja, drugi je problem veza između vremenskog kontinuiteta zbivanja. Ako tako, recimo, stvarno zbivanje raščlanjujemo na događaje, elementi priče mogu biti samo »ispričani događaj«, a to znači da valja razumjeti razliku između stvarnog i ispričanog događaja kao pretpostavku na kojoj se mora graditi svaka analiza pripovijedanja kao takvog, tj. takva analiza koja apstrahira od onog što je ispričano i ograničava se samo na formalnu stranu, na tehniku pripovijedanja.

U tom je smislu iskustvo ruskih formalista posebno dragocjeno. U njemu je napor upravo oko shvaćanja priče kao odlučujućeg aspekta proze doveo do pojmovnog sustava koji je doduše uvjetovan cjelokupnim shvaćanjem književnosti, ali koji, isto tako, sa svoje strane uvjetuje poseban pristup književnosti; on, naime, način književnog oblikovanja proze čini paradigmom ostvarivanja svijeta književnog djela. Pri tome odmah treba naglasiti: govoreći o razvijanju aspekta priče kod ruskih formalista, nipošto ne smatramo kako formalizam teži svođenju proznog književnog djela na fabulu kao slijed zbiljskih događaja ili pak na siže kao konstrukciju tog slijeda u djelu. Formalisti se izričito opiru shvaćanju da je struktura priče u osnovi struktura fabule, ali njihovo nastojanje da se analizom obuhvati tehnika pripovijedanja, bez obzira na svako izvanknjiževno značenje ispričanog, jasno pokazuje da svaki drugi aspekt, kao

npr. aspekt ideje, biva nedvosmisleno napušten u korist aspekta priče, pri čemu naravno priču mislimo u širem značenju od književnoteoretskog pojma fabule. To dakako biva jasnije tek kada imamo u vidu cjelokupni pojmovni sustav koji formalisti nastoje izgraditi kao svojevrsno oruđe za studij umjetničke proze.[3]

Osnovna dinamička dihotomija ruskih formalista između »postupka« i »građe« nalazi svoj izraz, kada je riječ o pripovjednoj prozi, u pojmovima »fabula« i »siže«. Fabula je pri tome sirovi materijal sižea shvaćenog kao pripovjedalačke konstrukcije. Fabula tako pripada zbilji, a siže književnosti, te je napor oko objašnjenja strukture priče i tehnike pripovijedanja okrenut u cjelini prema načinu izgradnje sižea. Način izgradnje sižea pri tome je tehnički problem povezivanja podataka, misli i činjenica, koje su u književnom djelu sadržane. Viktor Šklovski, jedan od priznatih prvaka ruskog formalizma, to na svoj aforističan način jasno iskazuje: »U književnom djelu nije važna misao, već spona misli... Iz toga slijedi da u književnom djelu misli ne predstavljaju njegov sadržaj, nego predstavljaju njegov materijal, a u svojim sponama i uzajamnim odnosom s drugim stranama djela čine njegovu formu.«[4] Orijentacija na sustav postupaka tako je očito suprotstavljena svakom tumačenju književnog djela u smislu otkrivanja njegova neknjiževnog značenja.

Pojmovni sustav koji bi odgovarao analizi načina izgradnje sižea ruski formalisti prirodno ipak nisu mogli izgraditi isključivo na opreci prema učenjima koja u dihotomiji sadržaj — oblik preferiraju sadržaj. Određivanje postupka, kao načina kojim se iz materijala pravi književno djelo, oslanja se doduše s jedne strane na učenje o »začuđenosti« *(ostranenie)* kao nasilju nad automatizmom razumijevanja jezika, ali s druge strane mora se odrediti pojam materijala, jer samo na taj način može uspostaviti one elemente djela koji se u književnom postupku kombiniraju. Iz analize začudnosti proizlazi da je materijal književnosti jezik, odnosno običan govor (Šklovski upozorava na način izražavanja koji dovodi do novog »viđenja« za razliku od »prepoznavanja«[5]), ali već spomenuta razlika između fabule i sižea upućuje na shvaćanje materijala kao činjeničnih podataka, odnosno stvarnih događaja. U analizi proze stoga su formalisti pošli putom koji se donekle razlikuje od njihova puta u analizi stihova. Uvažavajući u znatnoj mjeri iskustvo historijske poetike Veselovskog[6], oni su najčešće skloni da motiv shvate kao osnovnu jedinicu proze vežući motiv uz događaj, a da u proučavanju kombinacija motiva traže mogućnosti utvrđivanja strukture priče na razini tehnike pripovijedanja.

Boris Tomaševski na tim osnovama razvija u *Teoriji književnosti*[7] cjelokupni pojmovni aparat analize proze: »temom« on naziva jedinstveno značenje cjelokupnog djela, dok mu je »motiv« najmanja tematska jedinica, onaj dio književne tvorevine koji se ne može dalje rastaviti a da se ne izgubi osnovni tematski smisao. Motivi se dijele na statičke i dinamičke, pri čemu su samo dinamički motivi shvaćeni kao momenti fabule koja znači cjelokupnost događaja u njihovoj uzajamnoj vezi. Siže pak Tomaševskom znači umjetničku konstrukciju rasporeda događaja, on je prema tome u osnovi raspored i sustav dinamičkih motiva, dok se fabula odvija kao slijed stvarnog zbivanja. Shvativši situaciju kao odnos osoba u određenom momentu, čini se da Tomaševski shvaća i fabulu kao tehnički termin za analizu književne strukture, te na osnovi toga može tvrditi da

je fabularno djelo ono koje izrađuje siže na osnovi uzročno-posljedičnog povezivanja događaja, a nefabularno ono u kojem se motivi povezuju po drugačijim načelima, npr. načelima asocijativnih nizova ili logike zaključivanja. Fabularno djelo razvija se tako od situacije do situacije, te je odlučujući aspekt analize proznog književnog djela otkrivanje načina kako pisac uspijeva postići da jedna situacija bude početna, da iduće budu s njom povezane i da završna bude konačna, tj. kako se djelo razvija od početka do kraja u smislu od zapleta do raspleta.

Problem analize detalja rješava Tomaševski uvođenjem pojma motivacije *(motivirovka)*, pojma koji označuje sustav načina opravdavanja uvođenja pojedinih motiva i njihovih kompleksa. Taj pojam, koji i Viktor Šklovski upotrebljava u strogo tehničkom smislu objašnjavajući njime način na koji se uvodi pojedini postupak, razrađuje Tomaševski razlikovanjem kompozicijske, realističke i umjetničke motivacije.

Za tehniku pripovijedanja u smislu analiza ruskih formalista najvažnija je kompozicijska motivacija koja se temelji na načelu ekonomije i svrsishodnosti motiva: ništa u književnom djelu ne smije biti spomenuto a da nije kasnije nečim opravdano. Motiv bez opravdanja narušava književnu cjelinu te čini stilsku pogrešku u najširem smislu riječi »stil«, pogrešku kojoj tako često podliježu početnici u književnom radu kada gomilaju osobe, opise i razgovore koji nisu za djelo kao cjelinu neophodni. Otkrivanje kompozicijske motivacije osigurava zato važan uvid u majstorstvo književnog stvaranja; shvatiti i obrazložiti zašto u nekom književnom djelu zbivanje počinje npr. upravo opisom sna jednog sudionika znači shvatiti i obrazložiti upravo osnovu tzv. unutarnje logike priče.

Na drugačijem se načelu osniva realistička motivacija. Književno djelo, smatra Tomaševski, redovno teži za ostvarenjem iluzije zbilje. Roman prikazuje događaje kao da su se oni zaista dogodili, ili ih prikazuje onako kako su se oni mogli dogoditi u zbilji. Postupci ličnosti i slijed događaja, prema tome, treba da budu tako prikazani da prikazivanje dopušta obrazloženje po kriterijima koji vrijede u procjenjivanju stvarnosti i onoga što je u zbilji vjerojatno. Ipak, načelo realističke motivacije nije tako jednostavno kao što se čini kada imamo u vidu jedino prozu koja se izričito opire na zahtjev za vjernošću zbilji. Poznato je da konvencije pojedinih književnih vrsta odudaraju od zahtjeva za mogućnošću opravdavanja pojedinih motiva i postupaka načelom zbilje, odnosno onoga što je vjerojatno u zbilji: ličnosti bajke npr. ne djeluju u skladu s našim shvaćanjem realnog života a da njihove postupke ne mjerimo ništa manjom uvjerljivošću no što je to slučaj s ličnostima u realističkom romanu. Tomaševski zato smatra da se realistička motivacija razvija u svojevrsnom kompromisu između težnje za iluzijom zbilje i težnje da se održi tradicija književne vrste. Osim toga, upravo zbog ove nerealističke uvjerljivosti, Tomaševski razlikuje i treću vrstu, umjetničku motivaciju. Istinitost stvarnog života nije uvijek istovjetna s istinitošću umjetničkog prikaza; povezujući motive kako su oni povezani u hipotetičnoj doslovnoj slici zbilje, iznevjerit ćemo povezivanje koje zahtijeva književnost kao fikcija, i to artificijelna fikcija, takva fikcija koja podliježe i zakonima »pravljenja«.

Ovakvo učenje o motivaciji pogodno je orude analize priče, prije svega ako priču shvatimo u jednom obliku njezine »aktualizacije«, tj. kao književnu vrstu koju možemo označiti i nazivom novela. Novela je, naime, ruskim formalistima kraći prozni oblik, pri čemu njezina kratkoća nije samo vanjska oznaka, nego bitna osobina u tom smislu što upravo kratkoća zahtijeva određene književne postupke koji se u romanu kao velikom obliku ne mogu primjenjivati. Tako shvaćena novela ujedno je određena jedinica strukture velikog oblika, romana, oblika koji nastaje upravo povezivanjem i kombinacijom manjih oblika, pri čemu se način koji garantira jedinstven slijed pripovijedanja ne smije nikada zanemariti.

Novelu, smatra Tomaševski, karakterizira povezivanje motiva, odnosno situacija. Iako se dopušta postojanje nefabularnih novela, novela koje se razvijaju kao sentencije ili određena filozofska pitanja, najpoznatiji je tip oblikovanja novele onaj u kojem se pripovijedanje razvija povezivanjem dinamičkih i statičkih motiva. Pripovijedanjem u užem smislu riječi ostvaruje se sustav dinamičkih, a opisivanjem sustav statičkih motiva, dok paralelizam i isprepletenost jednih i drugih čini osnovni tok razvoja teme, takvog razvoja koji vodi zahtjev za neprekidnim održavanjem interesa. Oblikovanje novele mogli bismo zato, slijedeći Tomaševskog, ovako objasniti: zadana tema održava noveli cjelovitost: ako se npr. priča o smrti nekog čovjeka, već uvodni motivi moraju biti u čvrstoj vezi s centralnim motivom smrti, a njihovo se nizanje odvija u sustavu koji je uvijek konkretan, odnosno pojedinačan. Čak ni shema: zaplet – napetost – rasplet nije obavezna, jer ovisi jedino o našem prihvaćanju fabule i funkcioniranju sustava motivacije da li ćemo neko pričanje o nečem shvatiti kao novelu. Strukturu novele određuje način nizanja određenih momenata, tj. mi uvijek na osnovi slijedećeg dinamičkog motiva zaključujemo o svrsishodnosti prethodnog, a svaki statički motiv prihvaćamo ako on služi jedino nužnom objašnjenju a ne odvodi pažnju ni izvan kruga teme ni izvan određenog ritma što ga slijede momenti pripovijedanja jedan iza drugoga. Kako je motiv ovdje vezan sa situacijom, stanovitom činjenicom ili događajem, novela je shvaćena kao organiziranje podataka, odnosno događaja na takav način da njihov sustav odgovara samo *ispričanom kao takvom*, a ne mora odgovarati *značenju* ispričanog, njegovoj moralnoj vrijednosti ili praktičnoj upotrebljivosti.

Struktura novele u tom smislu, međutim, samo je jedan vid strukture priče u najširem smislu riječi, jer atomizam motiva kao jedinica pripovijedanja teško može obuhvatiti oblik kao što je roman, a također je teško pretpostaviti da se svaka opsegom veća književna vrsta razvija isključivo kao kombinacija manjih. Tako i Tomaševski analizu romana doduše u velikoj mjeri svodi na analizu načina na koji on nastaje iz novela, ali su njegova zapažanja, koja uglavnom sažimaju iskustvo cjelokupne formalne škole, upravljena i na razumijevanje tehnike pripovijedanja koju određuje kontinuitet bez obzira na duljinu.

Postoji tako, upozorava Tomaševski, bitna razlika između ciklusa novela i romana. Novele doduše mogu biti u ciklusu vezane nekim tzv. povezujućim motivima (kao *Dekameron* ili *Tisuću i jedna noć*) ili jedinstvenom ličnošću (Till Eulenspiegel, Petrica Kerempuh, Sherlock Holmes), ali takav način njihova povezivanja potrebno je strogo lučiti od onog koji osigurava kontinuitet nuždan

za roman. Svaka je novela u ciklusu samostalna priča; roman, međutim, vezu novela ostvaruje tako što ne dopušta da svaka pojedina novela ostane pričom; on novele od samostalnih dijelova priče pretvara u nesamostalne elemente. Novele kao dijelovi romana ne smiju ostati onakve kakve jesu prije svog ulaska u roman; njihovo kontinuirano i povezano nizanje ujedno mijenja njihovu osnovnu strukturu. Novele kao dijelovi romana ostaju nezavršene, ili je njihov završetak samo prividan, a to znači da prestaju biti novele kao aktualizirane priče koje karakteriziraju upravo početak i kraj.

Lažni rasplet (junak npr. pogiba, ali se već uspostavlja sumnja u njegovu smrt te iduća novela počinje otkrićem kako on nije doista mrtav) primjer je jednog načina povezivanja novela u roman, odnosno, bolje rečeno, stvaranja romana od novela. Taj primjer pripada stupnjevitom, odnosno lančanom tipu romana, takvom tipu u kojem se novele nastavljaju direktno jedna na drugu. U prstenastom je tipu romana način povezivanja drugačiji: postoji jedna okvirna novela koja se proširuje; u okvir pripovijedanja jednog događaja, npr. oklade u romanu Julesa Vernea *Put oko svijeta za osamdeset dana*, ulazi pripovijedanje svih onih događaja koji su se zbili »između« sklapanja oklade i njezina rezultata. Tomaševski razlikuje i treći tip: paralelni roman. U tom tipu više se novela, najmanje dvije, razvijaju usporedno, a romanopisac priča čas jednu čas drugu. *Ana Karenjina* s dvjema usporednim fabulama, razvitkom ljubavi između Ane i Vronskog i ljubavi Levina i Kiti, u tom je smislu navođeni primjer.

Ovo razmatranje upućuje na još jednu bitnu dimenziju priče. Ruski formalisti, kao što vidimo, izvrsno zapažaju da cjelina književnog djela određuje dijelove te da osnovna jedinica strukture nije konstanta, nego ovisi o aspektu razmatranja. Nezavršena novela prestaje biti pričom, ako uzmemo u razmatranje cjelinu u kojoj je sustav motiva suviše isprepleten i tako nepregledan za utvrđivanje osnovnih zakonitosti i povezivanja. Niz novela postaje opet jedinstvenom pričom, ako je samo ostvarena organizacija poznata iz sustava motiva u noveli, ali sada na drugoj razini: pripovijedanje mora ići od početnog »trenutka« preko niza drugih bitnih trenutaka do završetka u mnogo širem ali ipak istosmjernom toku.

Problem završetka romana nametnuo se tako nužno i Tomaševskom. On nabraja nekoliko tipičnih načina na koje se roman može zaključiti: tradicionalan (ženidba ili smrt glavnog junaka), rasplet okvirne novele, rušenje osnovnog načela stupnjevanja i epilog. Bez obzira da li su ti načini doista istovrsni, tj. da li svaki od njih odgovara upravo tehničkom aspektu koji formalna analiza treba da ima u vidu, već pokušaj njihove sistematizacije upućuje da ruski formalisti uviđaju važnost koju završetak priče ima za strukturu većih narativnih vrsta. Zajedničko je svim ovim načinima zaključivanja što kraj priče, kako god bio prividno iznenadan, uvijek nužno slijedi tako reći već iz samog početka. Ta je činjenica izuzetno važna ako imamo na umu da se tehnika pripovijedanja odnosi upravo na takav način povezivanja dijelova priče koji omogućuje da svaki idući dio objašnjava nužnost prethodnog. Pripovijedanje bi zato moglo ići u beskraj a da pri tom ipak vrijedi određeni motivacijski sustav povezivanja, ako bi samo konačno obrazloženje prisutnosti svih motiva bilo odgođeno za neku hipotetičnu točku u budućnosti. Očito je, međutim, da se priča tako ne može ostvariti, te se

završetak mora razmatrati i kao sasvim tehnički problem zaključivanja pripovijedanja.

Primjer epiloga može u tom smislu dati vrijedan poticaj. Epilog, naime, pripovijedanje zaključuje na taj način što prekida prirodnu sukcesiju naracije dodajući zatim završno objašnjenje. »Poslije mnogo godina« formula je epiloga koji, nakon takva objašnjenja, ne nastavlja daljnje nizanje događaja, nego pretpostavlja svojevrsni prestanak zbivanja: u epilogu se više ništa važno ne može dogoditi jer su sudbine ličnosti ispunjene te život ili fizički prestaje ili se pretvara u smireno trajanje. Time upravo epilog otkriva karakterističan modus svakog završetka priče, bio on rasplet zapleta, smrt junaka ili njegova ženidba kao prestanak jednog razdoblja njegova života. Epilog ima uvijek istu funkciju: on je kraj jednog vremena.

Ovako shvaćeno iskustvo analize tehnike pripovijedanja[8] objašnjava osnovne odnose unutar priče shvaćene kao određenog u biti samo tehničkog postupka. Sukcesivnim povezivanjem motiva nastaje novela, a sukcesivnim povezivanjem novela nastaje veći prozni oblik, odnosno roman, pri čemu zaključivanje, odnosno svršetak igra odlučujuću ulogu za ostvarivanje cjelovitosti bilo manjih jedinica kao što je novela, bilo većih koje nastaju povezivanjem nekoliko novela. Kako se motivi vezuju uz događaje, a završetak uz prestanak događanja, struktura priče otkriva se zapravo kao struktura ispunjenog vremena. Priča se ne odvija kao prazno, jednolično protjecanje od trenutka do trenutka: ona nije samo kronološko nabrajanje događaja; priča se razvija na osnovi takva navođenja događaja kakvo omogućuje da događaji »stvaraju« vrijeme. Jedno vremensko razdoblje zahvaćeno pričom dobiva time vlastiti smisao: priči imanentan početak i kraj koji zatvaraju zbivanje i određeno vrijeme. Struktura je priče tako neovisna o bilo kakvu značenju koje je šire ili uže od onog što je u priči ispričano. To će reći da pripovijedanje povijesnih događaja ili »istinitih slučajeva iz života« nema strukturu istovjetnu s pričom, jer ono nužno mjeri vrijeme »izvana«, jer ono zahtijeva da bude shvaćeno kao iznošenje onog zbivanja koje ima svoj smisao izvan same priče. Što je taj smisao jasnije pretpostavljen, što se povijest npr. shvaća više u skladu s nekom filozofijom ili nekom znanstvenom koncepcijom povijesnog razvitka, to će povijesno pripovijedanje, odnosno iznošenje i obrazlaganje povijesnih činjenica biti manje nalik na priču, dok, s druge strane, miješanje mitoloških i povijesnih dimenzija uvijek dovodi do teškoća u razlikovanju između povijesti i priče.

Analiza tehnike pripovijedanja zahtijeva da se priča u najširem smislu sagleda i u dimenziji načina na koji književnost može uspostaviti »ispunjeno vrijeme«. To, međutim, traži da se ne ispusti iz vida značenje tog uspostavljanja za cjelokupno ljudsko iskustvo, a da se pri tome uvijek čuva autonomija onog načina organiziranja vremena koje ne pripada ni jednoj drugoj djelatnosti niti bilo kojem drugačijem načinu kazivanja. Struktura je priče jedan osebujan i samosvojan način na koji književnost strukturira zbilju.

PRIPOVJEDAČ

U romanu *Proces* Josef K. je zaneseno saslušao priču o čovjeku sa sela i zakonu; mjesto i vrijeme pripovijedanja pogodovalo je njegovu interesu: polumrak katedrale i osjećaj kako se njegov proces odvija bez njegova znanja i utjecaja bez sumnje djelovahu na njegovu pažnju. Ipak, dvije su činjenice bile presudne za snagu kojom ga je priča privlačila: priču mu je ispričao svećenik koji je pripadao sudu i priča je bila upravo njemu samom ispričana. Paradoks njezine poente osobno ga je pogodio: u njegovu naporu oko tumačenja kao da se neprestano osjeća pitanje: nije li priča o čovjeku i zakonu isto tako meni namijenjena kao što je čovjeku iz priče namijenjen ulaz u zakon? Razumijevanje priče Josefu K. čini se isto tako važnim kao što se čovjeku sa sela čini važnim prolaz kroz prva vrata zakona: i on je zaboravio da bi ga nakon rješenja ove prve »zagonetke« čekalo još mnogo novih i sve težih, baš kao što je čovjek sa sela pred prvim vratima zaboravio ostalih deset sa sve strašnijim i strašnijim vratarima. Napor oko razumijevanja ima tako za Josefa K. egzistencijalnu osnovu, a načelo po kojem se ravna pažljivo slušanje kao preduvjet napora oko razumijevanja načelo je autoriteta pripovjedača. To navodi na slijedeće razmišljanje:

Tzv. imanentna analiza umjetničke proze redovno polazi od pretpostavke da je potrebno izbjegnuti konkretizaciju pripovjedača i čitaoca, jer takva konkretizacija vodi u utvrđivanje okolnosti autorova života i utvrđivanje okolnosti u kojima publika čita knjige, što oboje dovodi do zapostavljanja onog što je u tekstu rečeno na račun nevažnih i nebitnih implikacija. Takva analiza, nadalje, pretpostavlja, potaknuta određenim načinom razmatranja jezika, da je tekst jedini i isključivi odnos između pripovjedača i slušaoca, odnosno čitaoca koji treba da bude uzet u obzir prilikom analize književnog djela; čini joj se bespredmetnim govoriti o nekom odnosu između pripovjedača i čitaoca izvan teksta u svrhu objašnjavanja teksta. Obje ove pretpostavke, međutim, više su rezultat polemičkog naglašavanja integriteta tekstualne analize, što su ga narušavali pozitivizam s jedne a intuicionizam s druge strane, no što su izraz nekog doista kritičkog stava u odnosu na metodologiju proučavanja književnosti. Svaka od ovih pretpostavaka samo na svoj način izražava određeno ograničavanje znanstvenog interesa isključivo na jedan aspekt književnosti.

Analiza strukture priče, naime, na kojoj u nekom elementarnom smislu inzistira svećenik u tekstu romana *Proces*, nužno u nekoj mjeri apstrahira od

komunikativne funkcije priče, odnosno, ako bismo se poslužili književnoteoretskim terminima, od njezine retoričke dimenzije. Ako priča treba da bude shvaćena kao tekst koji se ne može izmijeniti, pokušaj njezina objašnjenja mora ići pravcem utvrđivanja u njoj prisutna sustavnog povezivanja nekih osnovnih elemenata: priča nije besmislica jer je »zatvorena« struktura u kojoj se mogu objasniti jedino inherentni odnosi. Na književnoteoretskom planu to vodi do analize tehnike pripovijedanja kao sukcesivnog povezivanja motiva po načelu nizanja »od početka do kraja«. U konzekvencijama priča je tada svojevrsna organizacija iskustva, ali zato pojam motiva, koji se veže uz događaj, i pojam strukture, koji se veže uz važnost poretka elemenata u nekoj cjelini, upućuju na eksplikaciju mita: priča se, tako reći, otkriva kao jedan način manifestacije mitskog iskustva života i svijeta. Svećenik u romanu *Proces*, dakle, uzima vlastitu priču kao da je ona mit, ali kako Josef K. nema odgovarajuće iskustvo mita u cjelini, priča mu ništa ne može pomoći. Na isti način strukturalna analiza govori o priči kao manifestaciji mitskog iskustva, ali razumijevanje tog iskustva biva izvan njezina dosega: oblik je priče racionalan, ali je njezin smisao iracionalan.

Takva racionalizacija oblika priče u analizi tehnike pripovijedanja nije pri tome ništa manja teškoća u shvaćanju prirode umjetničke proze no što je takva teškoća pretpostavka iracionalne podloge mitskog iskustva. Naprotiv, pretpostavka o iracionalnoj biti mita (ili umjetnosti) vodi samo metodološkom ograničavanju proučavanja; »racionalizacija« pak može voditi metodološkoj zabludi, koja se na području analize proznih književnih djela očituje u pretjeranoj težnji prema shematizaciji, što dovodi ne samo do ograničavanja, nego i do pojednostavnjivanja složenijih odnosa i njihova svođenja na samo jednu jedinu razinu razmatranja. Priča o čovjeku i zakonu npr. može se svesti na sustav događaja, roman *Proces* u cjelini analogan je takvom sustavu događaja, koji je opet analogan sustavu na koji događaje obrađuje cjelokupna moderna proza. Premda bi takvo zaključivanje moglo imati velik stupanj uvjerljivosti — ako bi se izgradilo, npr. na opozicijama: poruka/nemogućnost razumijevanja, poziv/nemogućnost dolaska, traženje/nemogućnost nalaženja i sl. — ono bi ipak bilo u cjelini zasnovano jedino na analogijama i na izboru postojećih parova suprotnosti po načelu koje traži da suprotnosti moraju biti prisutne jer je to opći zakon komponiranja te književne vrste. Osnovna suprotnost između autoritativne poruke i nemogućnosti da se ta poruka razumije ostala bi tako izvan vidokruga objašnjavanja, pa i izvan *potrebe* objašnjavanja; stilistička bi dimenzija, u konzekvencijama, isključila retoričku dimenziju jer bi pitanje o tome kako je uopće moguća komunikacija ostalo u pozadini kao iracionalna pretpostavka o kojoj »treba šutjeti«.[1]

Nužnost analize retoričke dimenzije umjetničke proze, međutim, pokazuje već jednostavan uvid u poseban odnos pripovjedača i autora umjetničke proze prema čitaocu, odnosno slušaocu; to je, naime, takav odnos koji se načelno razlikuje od odnosa autora drame i gledaoca ili pak od odnosa između lirskog pjesnika i njegova čitaoca, odnosno slušaoca. Gledano u historijskoj perspektivi, već je odnos romanopisca i njegova čitaoca sasvim nešto drugo od odnosa epskog pjevača i njegova slušaoca, jer je to, prije svega, odnos na »različitim razinama«. No, ako i pustimo po strani te razlike, valja upozoriti da čitanje umjetničke proze

kao i slušanje epskih pjesama zahtijeva određeno povjerenje prema autoru, povjerenje koje nikakva unutarnja konzistencija priče ne može nadomjestiti. U slučaju umjetničke proze to povjerenje na neki način unaprijed osigurava očekivanje nekog jedinstva djela, jer samo ono garantira da ćemo roman ili novelu npr. čitati dalje i onda kada ne možemo u neposrednom kontinuitetu izravno zapaziti vezu dijelova koji slijede jedan iza drugoga. Ako bismo npr. još mogli reći kako svećenikovu priču u romanu *Proces* čitamo od početka do kraja jer nas ona sama sili da je tako čitamo nužnošću očekivanja onog što neposredno dalje slijedi, već komentare te priče ne bismo mogli »uklopiti« u roman ako unaprijed ne očekujemo da će se njihova veza s cjelinom događaja u romanu jednom već pokazati, a to očekujemo jer imamo određen stupanj povjerenja prema autoru koji ne pripovijeda bilo što, nego pripovijeda *roman*. Takvo povjerenje, međutim, nije slijepo povjerenje na riječ; čitalac umjetničke proze uvijek zna da autor može i iznevjeriti njegovo očekivanje. Autoritet romanopisca nije nikada bezuvjetan, nego podliježe svojevrsnom uvijek kritičnom prihvaćanju: čitalac će roman čitati do kraja ili će ga odbaciti, odnosno, on će ga možda i pročitati, ali će tada tvrditi da mu se taj roman ipak nije svidio i da žali što ga nije odbacio nakon prvih stranica.[2]

Ta »kritička sloboda« ili »uvjetovano povjerenje« u autora biva od presudne važnosti ako imamo u vidu bezuvjetno povjerenje koje uživa bard, pripovjedač tzv. narodnih pripovijedaka ili svećenik koji čita legendu za vrijeme kršćanskih obreda. Mitskoj, naime, predaji pripada bezuvjetno povjerenje jer njezin autor, ako je u tom slučaju uopće moguće govoriti o nečem takvom kao što je autor, uživa apsolutni autoritet: priča je riječ božja, u koju se vjeruje jer je sama zbilja kao zbilja objavljena istina, ili je pak priča samo zabava, ali funkcionalna zabava koja je preuzeta od predaka i kao takva opet posvećeni vid zabave kojem pripada odgovarajuća autoritativnost. Problem sviđanja ili nesviđanja u takvu okviru jednostavno ne postoji, pa odsutnost estetičke dimenzije i sama o sebi pokazuje kako je svaka analogija umjetničke proze s mitom metodološki vrlo nesigurna pretpostavka.

Ono što danas nazivamo umjetničkim oblikom mitske predaje nije tako nikakva činjenica, nego naknadna estetička interpretacija; Jolles u spomenutoj knjizi *Jednostavni oblici* ima potpuno pravo što smatra da »jednostavni oblici« nisu umjetnost, ali ima pravo samo zato što je izvorni status onog što on naziva jednostavnim oblicima takav da onemogućuje njihovo opisivanje kategorijama estetičkog iskustva našeg vremena. Izvorna konzistencija određenih načina manifestacije mitskog iskustva tako je uvijek u pitanju i, strogo uzevši, mnogi mitovi, legende i bajke djeluju danas kao izvanredna, umjetnički cjelovita i dotjerana ostvarenja samo zbog određena načina njihova prihvaćanja. Sa stajališta čitaoca koji nema nikakvo iskustvo o književnosti, ili pak preduvjerenje o određenim stilskim vrijednostima mita ili bajke, moglo bi se tvrditi i suprotno: kako mitovi i bajke estetski nisu osobito uspjele tvorevine. Samo zahvaljujući bezuvjetnom povjerenju i u tom smislu apsolutnom autoritetu djeda, unucima su njegove bajke prekrasne bez obzira što djed prečesto ponavlja, zaboravlja što je već rečeno i gomila građu bez izbora. Realistički orijentirani »sinovi« nerijetko će

takve bajke smatrati doista samo bajkama za djecu, što je vidljivo, na kraju, čak i u stavovima prema mitskoj predaji cijelih povijesnih epoha.

Umjetnička književnost, odnosno književnost kao umjetnost oslanja se doduše još uvijek u ponečem na ostatke mitskog apsolutnog autoriteta, ali se takvo oslanjanje može zapaziti samo u onim vidovima koji danas pripadaju prošlosti. Čak i u slučaju Homerovih epoha bezuvjetno povjerenje pripada, po svoj prilici, tek vremenima prije sukoba između filozofije i mitologije. Homer je apsolutni autoritet jedino u vrijeme koje ne priznaje nikakvu načelnu mogućnost filozofske, odnosno znanstvene spoznaje; njegove su pjesme samo eksplikacija mita i kao takve pouka o mitskom iskustvu jedino kada mit nema nikakva suparnika. Spomenuta kritika književnosti kao laži, prema tome, kritika je književnosti kao pretendenta na istinu, a ne kritika književnosti kao umjetnosti. Sa stajališta našeg vremena mogli bismo zato reći kako je izvorni ep zadržao mitsko povjerenje svojih slušalaca unatoč tomu što se određeni stupanj estetičke svijesti pojavio prilikom njegova zapisivanja (tekstovi koji su do nas doprli već su svakako interpretativna obrada onog što je prethodno bilo uključeno u život naroda organiziran isključivo po mitskim načelima). Već kasnija grčka tradicija priznaje Homera *pored* filozofskih i historiografskih tvorevina, kao što srednji vijek priznaje svjetovnu književnost pored sakralne književnosti (*literatura i scriptura*).

Uvjetno povjerenje u autora umjetničke proze tako se ne može izravno izvesti iz bezuvjetnog povjerenja mitske predaje, niti je ono samo neko kvantitativno gubljenje povjerenja u mitsku predaju, gubljenje onog povjerenja s kojim se još uvijek prihvaća ep u određenim razdobljima evropske povijesti. Uvjetno povjerenje kvantitativno je novi tip povjerenja, takva povjerenja koje je nastalo u određenu sukobu mitologije i filozofije, odnosno u sukobu između estetske i religiozne organizacije iskustva. Filozof i historičar umjesto božanskim nadahnućem opsjednutog proroka ili barda postaju nosioci novog tipa autoriteta, takvog autoriteta koji se može kvantitativno odrediti s obzirom na autoritet romanopisca. Pri tome se stupanj uvjetovanosti i gradacija u postupnom gubitku autoritativnosti zbiva od priznavanja novog tipa autoriteta piscu kao učitelju svjetovne mudrosti do posvećivanja stanovite pažnje zabavljaču kao svjesnom šarlatanu.[3]

Filozofija i historiografija, naime, temelje se na svojevrsnom povjerenju u činjenice, odnosno na autoritetu činjenica; jednom su to činjenice diskurzivnog mišljenja (aksiomi logike), drugi put to su činjenice iskustva (grčki je historičar izravni svjedok događaja koje opisuje ili se on izravno poziva na svjedočanstva drugih ljudi). Aristotel s jedne, a Herodot i Tukidid s druge strane pozivaju se na provjerljivost vlastitih sudova, i *Organon* i *Historiae* zasnivaju svoj autoritet na tome što njihov čitalac i sâm može misliti, odnosno može pokušati posredno, svjedočanstvima drugih ljudi, provjeriti njihovu valjanost. Lako je pri tome zaključiti da umjetnička proza ne može slijediti filozofiju, jer autoritet razuma teži sâm o sebi apsolutizaciji; Aristotelovi, Spinozini ili Hegelovi spisi moraju se čitati s apsolutnim povjerenjem, koje doduše nije povjerenje u ličnost autora, ali je povjerenje u autoritet razuma koji, tako reći, progovara preko filozofa. Historiografija, međutim, otvara nove mogućnosti. Dok pseudofilozof nikoga ne

može zanimati jer se oblik filozofiranja ne može odvojiti od pretenzije filozofije na istinitost i prema tome autoritativnosti razuma (svatko tko može i zna misliti morao bi neposredno razlikovati filozofiju od pseudofilozofije), pseudohistoričar može zainteresirati jer njegovo izlaganje može imati oblik priče bez pretenzija na istinitost, tj. ono može biti samo tobože rezultat osobnog iskustva i izjava vjerodostojnih svjedoka (nitko ne može do kraja provjeriti što je netko vidio ili osjetio, pa se uz provjerljivost pojavljuje i neka unutarnja vrijednost i uvjerljivosti ili pak »dopadljivosti« koja se može shvatiti i kao »ljepota«). Autor umjetničke proze stoga u nekoj mjeri uvijek zahtijeva ponešto povjerenja koje izvorno pripada historičaru, premda ga zahtijeva u posredovanom obliku, oslanjajući se na čitaoca koji je spreman prihvatiti kako je i pseudohistorija vrijedna nekog zanimanja.

Naravno, izmedu historičara i pisca umjetničke proze nastaje velika razlika kada historiografija postaje predmet kritičke znanstvene obrade a umjetnička proza preuzima i one ciljeve kojima je ranije težila isključivo poezija u stihovima. Pravog historiografa u diferenciranoj kulturi zanimat će isključivo vjerodostojnost, zasnovana na raznim stupnjevima vjerojatnosti, dok će autor umjetničke proze zahtijevati za sebe u prvom redu neku vrst sviđanja koje nije zainteresirano prema relacijama izvan teksta. Umjetničko doživljavanje i spoznaja postaju neovisne sfere ljudske djelatnosti, a uvjetovano povjerenje prema pripovjedaču umjetničke proze tako postaje izraz one iste kritičke svijesti koja karakterizira opću destrukciju autoriteta, pa i njegovu diferencijaciju na pojedina područja za koja vrijede posebna načela prihvaćanja.

Izgubivši oslonac u bezuvjetnom povjerenju prema izravnom tumaču ili prenosiocu mitske predaje, pripovjedač je u svim narativnim književnim vrstama prisiljen »igrati« različite uloge: on nastupa *tobože* kao nadahnuti pjevač, *tobože* kao učitelj životne mudrosti novog tipa, *tobože* kao filozof ili *tobože* kao ličnost koja ujedinjuje, odnosno povezuje sve ove mogućnosti. Ep je pri tome zbog formulaičnog stihovanog načina izražavanja redovno upućen najviše na prvu mogućnost, koja je u neku ruku najviše tradicionalna i konzervativna, dok roman kao novija književna vrsta najviše teži uspostavljanju životne mudrosti novog tipa, kombinirajući izravno ili neizravno tobožnje svjedočanstvo o pojedinim dogadajima s pretenzijom starog historiografa za takvom sintezom koja vodi prema nekom tipu iskustvenog sveznalaštva Pripovjedač kao komentator ljudskih sudbina, sudbina koje povezuje na osnovi vlastita životnog iskustva i tobože nadmoćnog znanja o životu i svijetu, u tom je smislu vrhunac pretenzija romansijerske umjetnosti.

Podvajanje načela na kojima se osniva autoritet i diferencijacija uloge pripovjedača postaju tako za umjetničku prozu bitne karakteristike, jer analizu uloge pripovjedača omogućuje uvid u prirodu umjetničke proze na razini do koje teško može doprijeti analiza tekstova. Na toj razini javlja se prije vega nužnost razlikovanja izedu autora i pripovjedača. Autor umjetničke proze, naime, uvijek *igra ulogu* određenog pripovjedača; on nikada neposredno ne može biti pripovjedač jer bi tada morao biti svjedok zaklet na istinu, historičar ili filozof, a u svim tim slučajevima bila bi izgubljena dimenzija sviđanja njegova djela, ona dimenzija na koju se on to više orijentira što je veći i istinskiji *umjetnik*. Autor

umjetničke proze tako jednostavno ne može govoriti isključivo u vlastito ime jer bi ga autentičnost ograničavala u oblikovanju zanimljive tvorevine. On svoju priču ili izravno stavlja u usta drugome, ili sâm sebe kao pripovjedača posredno stavlja izvan empirijskih ograničenja u neki položaj koji je toliko izvan događaja da je u stanovitoj mjeri izvan svijeta; roman priča neka ličnost iz romana, netko na pragu svijeta romana, netko izvan svijeta romana ili pak netko tko doduše jest u nekom smislu autor, ali ne kao empirijska osoba koja je npr. napisala i druge romane, druga književna djela, osobna pisma i sl.[4] Već legendarno Balzacovo miješanje likova iz vlastitih romana sa stvarnim ljudima, kao i njegovo imaginativno povezivanje gotovo svih romana koje je napisao, u tom smislu nije izuzetak, nego konačna konzekvencija cjelokupne tendencije: autor igra demiurga cjelokupna svijeta romana kojem i sâm pripada. Kao što je iz toga vidljivo, pripovjedač je *autorova* tvorevina baš kao i priča, karakteri ili kompozicja.

Kako pripovjedač pripada pripovijedanju, a ne zbiljskom svijetu, odluka o tome da li će se pripovijedati u gramatički prvom licu, trećem licu ili u nekim kombinacijama (postoji i pokušaj pripovijedanja u drugom licu), ovisi isključivo o tehničkom postupku koji se piscu čini najprikladnijim i nema neke veće važnosti za spoznaju prirode umjetničke proze ili klasifikaciju djela. Kako, međutim, pripovjedaču pripada određena perspektiva koja se suptilnom analizom načina pripovijedanja i smisla ispripovijedanoga može utvrditi, analiza je tzv. pripovjedačeva gledišta češće primjenjivana u tipologiji proznih književnih djela, s manje ili više uspjeha i uvijek s određenim aspektima na književnu vrijednost, osobito u anglosaksonskoj teoriji romana od Henryja Jamesa do Wayne C. Bootha. Prvobitna Jamesova zamisao o »središnjoj inteligenciji« i nužnim ograničenjima pripovjedačeva horizonta, horizonta koji se ne smije proširivati bez štete za umjetničku vrijednost djela, pokazala se pri tome kao apologija jedne tehnike pripovijedanja, a ne kao prodor u centralnu kategoriju za razumijevanje pripovjedne umjetnosti.[5] Složen sustav odnosa između autora koji se uvijek na neki način obraća publici, zatim pripovjedača, njegovih likova i čitaoca, sustav na koji je upozorio Booth, međutim, pokazuje kako se problematika uvjetovanog povjerenja može razviti i u opoziciji između pouzdanog i nepouzdanog pripovjedača.[6]

Pouzdanost pripovjedača pri tome valja prije svega razlikovati od apsolutnog autoriteta na kojem se zasniva prihvaćanje mitske predaje. Sveznajući pripovjedač koji dominira u najznamenitijim romanima devetnaestog stoljeća, spaja doduše autoritet starog historičara s proširenjem perspektive gotovo do mitskih razmjera, ali na način koji uključuje određenu prisnost pripovjedača i čitaoca nepoznatu u tvorevinama izrazito mitske orijentacije. Pripovjedač vodi svoje likove, on se povremeno miješa u tok izlaganja događaja ili u tokove misli vlastitih junaka, on zna što je bilo u širem opsegu od čitaoca i zna što će biti, te to svoje znanje o budućnosti povremeno izričito naglašava ili ga barem daje naslutiti. Element igre s čitaocem, međutim, u takvim se djelima uvijek može utvrditi, jer se čitaočeva pažnja »hvata« na zanimljivost, tj. na neizvjesnost o tome kako će roman završiti.

Za razliku od antičkog epa i tragedije, koji neposredno preuzimaju mitsku građu, umjetnička proza, i kad se koristi mitskom građom, obrađuje takvu građu na način koji konstituira ipak novo i neponovljivo zbivanje; roman »stvara« osobne sudbine vlastitih junaka, takve sudbine koje nemaju uzor u onom što se već dogodilo, u »mitskoj vječnosti«. Zato je roman svagda kritičan prema mitu; on se mitom koristi, ali se ne može mitu prepustiti do te mjere da bi mitsko predznanje vodilo čitaoca.[7] Umjesto interesa za objašnjenje životno važne pojave ili umjesto upute za životno važne postupke, koje očekuje onaj tko sluša mit ili njegovu preradu, znatiželja vodi čitaoca romana, znatiželja koja teži za upoznavanjem različitih mogućnosti egzistencije, i to prije svega tuđe egzistencije koju svaki pojedinac može uspoređivati s vlastitom egzistencijom *bez ikakve obveze*. Autor romana stoga komunicira sa čitaocem podređujući se takvoj znatiželji na taj način što bira jednu konstrukciju pripovjedača, takvog pripovjedača koji zna nešto više od čitaoca o osnovnom predmetu čitaočeve znatiželje: o tome kako se na kraju sve završilo. Sveznajući pripovjedač tako ne zna sve u doslovnom smislu riječi, on nije sveznajući u onom smislu u kojem Bog zna sve u vremenskom i u prostornom smislu; sveznajući pripovjedač »posuđuje« samo jedan od atributa koji omogućuju Bogu da sve zna: on vremensko zbivanje koje opisuje vidi »izvana« te tako kao da govori iz vječnosti; on, međutim, ne govori iz sveprisutnosti niti teži da zna baš sve što se bilo gdje u zamišljenom svijetu njegova romana dogodilo. Stoga su njegovi komentari relativirani s obzirom na potencijalnu sveprisutnost epskog pjesnika ili komentare kora u antičkoj tragediji. Homer podjednako dobro zna što biva na Olimpu, pred Trojom i u Hadu, kao što zna kako je Trojanski rat završio i što mu je prethodilo ne samo od Parisova suda, nego i od vremena Kaosa, baš kao što i Sofoklov kor daje na znanje da mu je poznata sadašnjost, budućnost i prošlost i na Olimpu i među Grcima. Tolstoj, međutim, zna kako će završiti Ana Karenjina ili Vronski, ali ne zna i ne treba da zna kako je njima nakon smrti u nebu ili u paklu, niti zna gdje je zapravo pala odluka da je Ana morala završiti onako kako je završila. Homer zato na neki način objavljuje sve što je bilo i što će biti; Tolstoj samo govori o onom što je moglo biti: prvi uči o zbilji, drugi poučava o mogućnosti.

Ova usporedba pokazuje da je perspektiva sveznajućeg pripovjedača također ograničena perspektiva čovjeka, a ne božanska obuhvatnost, koja zapravo uopće ne poznaje perspektive jer vidi sve iz svakog položaja. Pripovjedačeva perspektiva tako pripada, strogo uzevši, samo umjetničkoj prozi, a izbor sveznajućeg pripovjedača upozorava na težnju prema apsolutizaciji vremenske perspektive, takve perspektive koja svjedoči o shvaćanju čovjeka kao slobodnog historijskog individuuma, tj. o svojevrsnoj destrukciji mitskog iskustva. Već kada se mit pokušava nadomjestiti historiografijom, javlja se problem mitske perspektive u kojoj historičar vidi zbivanje, a kada se historiografija piše i kao pseudohistorija, tj. kada se uvjerljivost može shvatiti i s estetičkog gledišta, ograničavanje na jednu ljudsku perspektivu biva opasnost za cjelovitost te se mora pokušati da se ona proširi do krajnjih moućih granica. Za vrijeme kulminacije romansijerskog umijeća to prširenje očtuje se u tome što autor suponira pripovjedača koji je vremenski uvijek iza događaja o kojima govori do te mjere da je gotovo izvan vremena, a taj njegov izvanvremenski položaj omogućuje mu ujedno da uz ulogu

pripovjedača koji pripovijeda što je vidio ili čuo od drugih usput može odigrati i ulogu psihologa (poznavaoca ljudskih naravi), filozofa (autoriteta u stvarima mišljenja), stručnjaka u mnogim pojedinačnim područjima i sl. To je razlog zbog kojeg će roman u svojim najvišim dometima uvijek na ovaj ili onaj način prekoračiti vlastite kompetencije uključivši u sebe i brojne neumjetničke zadatke, takve zadatke koji su neprimjereni primarnim intencijama umjetničke proze. Djela Goethea, Rousseaua, Balzaca, Thackereyja, Flauberta, Tolstoja i Dostojevskog npr. nisu samo zanimljivo oblikovane ljudske sudbine. Pouzdani pripovjedač kao sveznajući pripovjedač uvijek je više nego samo pripovjedač.

To se može razjasniti analizom drugog člana opozicije, tzv. nepouzdanog pripovjedača. Poznato je da je pripovjedna proza dvadesetog stoljeća sklona da tehniku sveznajućeg pripovjedača zamijeni tehnikom pripovjedača koji je ograničen vlastitom perspektivom do te mjere da se izjednačuje s jednim likom u djelu. Po analogijama takva se proza naziva često i dramatskom prozom, jer karakteri govore samo u vlastito ime, a pripovjedač kao poseban komentator ili kao interpretator događaja potpuno, ili u najvećoj mjeri koju podnosi proza, iščezava. Takva tendencija nije očita samo u romanima struje svijesti; ona je prisutna u manjoj ili većoj mjeri u gotovo svim modernim djelima, naravno u dosta širokoj skali od djelomična sužavanja pripovjedačeve perspektive do njezina ukidanja u perspektivi likova.

Pokušaj da se nepouzdani pripovjedač protumači kao prodor dramatike u umjetničku prozu isto tako često može izdržati kritiku kao i pokušaj da se na osnovi svjesnog ograničavanja pripovjedačeve svemoći uspostave neke vrijednosne ocjene pojedinih djela ili cijelih epoha. Pledoaje Henryja Jamesa pripovjedačevoj perspektivi kao perspektivi »središnje inteligencije«, ili određena nostalgija s kojom Wayne Booth govori o sveznajućem pripovjedaču, pripadaju simpatijama za neke tipove proze, odnosno možda čak tipove kulture, a nisu nikakav rezultat književnoteoretske analize. Dramatizacija koja se izvodi samo iz jedne kategorije, kategorije načina prezentacije događaja, stoga, u najmanju je ruku rezultat apstrakcije od svih ostalih karakteristika dramatike te je tako teško održiva u svakoj teoriji književnih rodova. Drama, naime, ne nastaje iz niza monologa, nego iz dijaloga, a nepouzdanost pripovjedača pripada upravo odsutnosti bilo kakve mogućnosti dijaloga u kojem bi se mogla utvrditi neka opća perspektiva ili neki nadosobni »kut gledanja« na zbivanje i karaktere. Pripovjedač koji se zaodijeva u vlastite likove i odriče svakog znanja koje bi nadilazilo njihova pojedinačna zapažanja nipošto nije nešto manje no pripovjedač koji iznosi nešto kao priču; takav je pripovjedač jedino ona autorova konstrukcija koja se svjesno odriče težnje za proširenjem horizonta izvan granica neposrednog iskustva.

Nepouzdani pripovjedač nosi tako sâm u sebi određenu kontradikciju. S jedne strane pripovijedanje traži određeno, makar i uvjetovano, povjerenje pa prema tome i kakvu-takvu pouzdanost pripovjedača. Pripovjedač pak može biti pouzdan samo ako zna više od onog što neposredno govore njegovi likovi; u suprotnom morali bismo povjerovati da autor ni sâm ne zna što zapravo piše, a tada ga vjerojatno ne bismo čitali. Nepouzdanost, odnosno mijenjanje perspektive i odsutnost komentara koji bi bilo što objasnili s te je strane samo

određena poza, odnosno jedna od uloga koju pripovjedač igra. S druge strane, apsolutizacija znanja za kojom teži pouzdani pripovjedač načelno je neostvarljiva, jer bi pripovijedanje postalo objava i prestalo bi pripadati umjetničkoj prozi. Određeni stupanj nepouzdanosti tako je neophodan, a prijelaz od pouzdanog na nepouzdanog pripovjedača čini se kao nužan rezultat razvoja u pravcu određena »realizma«. A to govori da pripovjedač, iako čini bitan uvjet prihvaćanja djela umjetničke proze, ipak izražava samo neke aspekte ironijske strukture romana, a uzet sâm za sebe ne omogućuje razumijevanje svih elemenata na kojima se zasniva integritet djela.

KARAKTER

Želimo li neko veće prozno književno djelo analizirati, tumačiti ili čak samo prepričati, nameće se potreba utvrđivanja nekog osnovnog načela integracije, takvog načela na temelju kojeg možemo pojedinim dijelovima ili tzv. strukturalnim elementima odrediti mjesto i ulogu u shvaćanju cjeline. Ako npr. roman *Proces* Franza Kafke pokušavamo prepričati ili tumačiti, u oba slučaja moramo razlikovati između bitnih i nebitnih strukturalnih elemenata: nemoguće je sve uzeti u obzir i svemu što je rečeno dati podjednaku važnost, u protivnom morali bismo se ograničiti na tvrdnju kako se o romanu *Proces* kao umjetničkom djelu ništa ne može reći do da ga treba čitati i opet ponovno čitati. Ovaj stav »čitanja i ponovnog čitanja«, prividno stav najvećeg mogućeg poštovanja, ne može se, međutim, održati ni pred najobičnijom sumnjom da od čitanja i ponovnog čitanja uopće ima neke koristi, uporno čitati možemo i ako ne razumijemo ništa od onog što je u djelu rečeno. Stoga, ako već ne u samom čitanju, a ono se svakako u razumijevanju zbiva svojevrsno »raslojavanje« djela na bitne, manje bitne i nebitne sastavne dijelove. Osvijestimo li tako »raslojavanje«, zadatak je kritičara, odnosno teoretičara književnosti, da objasni na temelju čega smatra da je npr. scena u katedrali i priča o seljaku i zakonu od odlučujuće, a razgovor Josefa K. s gospodicom Bürstner u romanu *Proces* od sporedne važnosti za analizu, tumačenje ili za vrijednosnu ocjenu.

Inzistiranje na individualitetu i stvaralačkoj neponovljivosti romana *Proces*, inzistiranje na tome da umjetničko djelo samo u sebi nosi intuirani zakon vlastitog jedinstva, može pri tome biti djelotvorno, ali uvijek uz opasnost da relativizam doživljaja unaprijed onemogući svaku temeljitiju raspravu. Ne treba zaboraviti da roman *Proces* mora uz originalnost pretpostavljenog umjetničkog djela posjedovati i one osobine koje ga čine prihvatljivim publici nenavikloj na potpunu novinu: u njemu se moraju javiti i određene općeprihvatljive konvencije izraza, takve konvencije na temelju kojih *Proces* i čitamo upravo kao roman. A to opet znači da i u smislu same tehnike pripovijedanja *Proces* mora imati neka načela na temelju kojih se postiže jedinstvo svega ispripovijedanog. Wolfgang Kayser u djelu *Jezična umjetnina* predlaže za tu svrhu tri kategorije: zbivanje, lik i prostor, kategorije koje ujedno služe i kao osnova za tipologiju romana.[1] U skladu s tim mogli bismo ustvrditi kako je najprije potrebno utvrditi kojem tipu romana pripada Kafkin *Proces*, pa da na temelju toga onda utvrdimo i načelo

njegove integracije, tj. načelo na temelju kojeg pojedine njegove dijelove smatramo odlučujuće važnim a druge sporednim barem u jednom aspektu književnoteoretske analize.

Svrstavanje *Procesa* u neki tip ili podvrstu romana, u takav tip ili podvrstu koja bi omogućila razumijevanje njegovih konvencija književne vrste, međutim, mnogo je složenije no što se to može činiti ako bez daljnjega prihvatimo kako svaki roman govori o nekom zbivanju, kako se zbiva u nekom prostoru, i kako u njemu sudjeluju neki akteri, pri čemu uvijek nešto od navedenog mora biti od presudne važnosti. Sudeći po naslovu, doduše, *Proces* kao da pripada romanu zbivanja: »proces« znači neko jednosmjerno postupno zbivanje, nastajanje ili rastvaranje nečeg u toku postupnih promjena. Istovremeno »proces« znači sudski proces u kojem se odlučuje o nevinosti i krivnji. Ta dvosmislenost naziva Kafkina romana, nema sumnje, igra ulogu u svakom pokušaju tumačenja, takvog tumačenja koje nužno mora uvažiti sve potencijalne aluzije o sudištu, nevinosti i krivnji, kao i o procesu u smislu postupnog prihvaćanja krivnje, postupnog razumijevanja sudbine čovjeka u svijetu npr. ili pak postupnog rastvaranja ličnosti. U romanu *Proces*, tako gledano, postoji određeno dominantno zbivanje: on se odvija kao sukcesivni niz događaja: hapšenje, preslušavanja, razgovori s odvjetnikom i slično, a završava on konačnim događajem, smrću glavnog aktera. Ipak, već tu zapažamo neke teškoće u povezivanju zbivanja sa sukcesivnim razvojem fabule, što bi bilo neophodno ako doista zbivanje uzmemo kao osnovno načelo integracije romana *Proces*: za razliku od realističkih romana, romana u kojima svaki dio prirodno nastavlja prethodni i služi kao uvod idućem, omogućujući tako sukcesivni slijed fabule, poglavlja u *Procesu* mogu se do znatnog stupnja ispremiješati: svako od njih govori uglavnom o istom: ona opisuju jedan pokušaj i završavaju neuspjehom. Riječ je tako više o nekom ponavljanju nego fabularnom razvitku: zbivanje se vrti u krugu s izrazitim nagovještajima kako je prirodna veza uzroka i posljedice poremećena: krivica privlači zakon, osuda prethodi optužbi, razmišljanje zašto nešto valja učiniti dolazi poslije učinjenog. Naslov romana *Proces* tako doista znači i proces u smislu sudskog procesa i proces u smislu prirodnih znanosti, ali oba značenja tog naslova dobivaju svoj pravi smisao tek kada ih dovedemo u vezu s ličnošću Josefa K. Poglavlja romana, naime, predstavljaju svojevrsne etape sazrijevanja odnosa Josefa K. prema sudu, etape od početnog tračka sumnje da je negdje možda nesvjesno pogriješio do spoznaje da je sve krenulo krivo i da je osuda na vidiku. Premda postoji određena pasivnost Josefa K., pasivnost koja se očituje u sudbinskom toku sudskog procesa neovisno o moći i znanju Josefa K., svaki događaj ima ipak svoje mjesto u romanu ne zato što bi »pomakao« radnju ili je objasnio, nego zato što osvjetljava odnos Josefa K. prema sudu, a to će reći zato što pridonosi razumijevanju *karaktera* Josefa K. Kada bismo bili skloni nekoj psihološkoj interpretaciji, mogli bismo reći: cijelo zbivanje u romanu *Proces* zapravo je doista pravi proces, ali u smislu postupne dezintegracije ličnosti poznate iz psihijatrije, sa svim popratnim simptomima kao što su sumanute ideje, prisilne predodžbe ili gubitak integriteta ličnosti npr.

Tako dolazimo do problema karaktera. Često spominjana i davno utvrđena veza lika, odnosno karaktera, i fabule, odnosno zbivanja, u našem se primjeru

lako može razabrati, ali se isto tako može lako razabrati kako takva veza ništa ne govori o prirodi karaktera niti pak objašnjava bilo što o načinu kako valja shvatiti osnovno načelo integracije u romanu *Proces*. Ako bismo, naime, taj roman proglasili romanom lika, ostala bi zbunjujuća važnost zbivanja koje u ovom slučaju teško možemo podrediti karakteru, s jedne strane, i potreba da se točnije objasni što u tom kontekstu zapravo znači karakter, s druge strane. Kayser u spomenutoj tipologiji karakter kao pojam u analizi proznih književnih djela jednostavno preuzima iz tradicije započete Aristotelovom konstatacijom o karakteru kao elementu tragedije; određenije značenje ovog pojma on i ne pokušava utvrditi, vjerujući da je smisao pojma karakter uglavnom jasan iz drugih područja kao što je npr. psihologija. To uvjerenje uostalom, čini se, podržava i golema većina teoretičara proze koji se zadovoljavaju da govore o načinima karakterizacije u književnim djelima ili pak o vrstama najviše korištenih karaktera, prepuštajući pojam karaktera drugim disciplinama, npr. antropologiji, znanosti o kulturi ili psihologiji. No, treba reći kako je zbog prividne samorazumljivosti svakodnevne upotrebe riječi »karaker« pojam karaktera jedan od najneodređenijih pojmova teorije književnosti.

Napomenimo prije svega da brojne rasprave posvećene karakteru u književnosti, posebno pak one posvećene karakteru u romanu, najradije nesvjesno preuzimaju onu mnogoznačnost pojma karakter koja se javlja u svakodnevnoj upotrebi, onu mnogoznačnost koja govori o opterećenosti pojma karakter različitim dimenzijama tradicije u kojoj je uspostavljen i preuzet kako u svakodnevni govor tako i u nazivlje pojedinih znanosti.[2] Nije pri tome potrebna za našu svrhu neka načelna analiza svega onog što riječ »karakter« može značiti; dovoljno je reći da se pojam karaktera, barem kada je o njemu riječ s pretežnim odnosom prema književnim djelima, najčešće stvara i upotrebljava ili u pretežno etičkom ili u pretežno psihološkom smislu. To je važno imati na umu, jer se karakter u književnosti razmatra upravo s tih dvaju osnovnih aspekata, premda se oni često nesvjesno interferiraju izazivajući brojne načelne nesporazume. Prvi je aspekt onaj u kojem karakter ima psihološki smisao, označujući skup relativno konstantnih osobina nekog pojedinca. To je značenje pojma karakter neophodno kada govorimo o karakteru kao izrazu individualiteta i vlastitosti, kada govorimo, dakle, u onom smislu u kojem nema nikakve mogućnosti da se karakter pomiješa s tipom čovjeka, temperamentom, ili čovjekom kao predstavnikom neke društvene profesije, klase, staleža ili sl. U drugom, etičkom smislu, karakter označuje bitne osobine pojedinca s obzirom na neki određeni sustav vrijednosti. Nema sumnje da se oba ova aspekta teško mogu potpuno odijeliti u tako složenu i metodološki slabo razgraničenu razmatranju kakvo je potrebno za analizu književnih djela, odnosno književnih rodova i vrsta, ali isto tako nema sumnje da Aristotel, govoreći u *Poetici* o tome kako karakter može biti bolji, lošiji od nas i jednak nama, misli u etičkim, a ne u psihološkim okvirima, kao i da suvremeno razmatranje o karakterima u romanima, na način koji je uvelike inaugurirao Henry James, ima za pozadinu isključivo psihološko shvaćanje karaktera.

Ova razlika u smislu pojma karaktera postaje jasnija ako upozorimo kako tzv. analiza karaktera, postupak koji se ne javlja samo u pedagoškoj praksi

nastave književnosti, nego koji je na ovaj ili onaj način prisutan i u svakoj znanstvenoj analizi književnih djela dramskih i epskih vrsta, biva redovno dvostruko orijentirana (da ne kažemo: dezorijentirana). S jedne strane, naime, karakter se u svakoj analizi likova književnog djela pokušava zahvatiti preko onoga što je o njemu u djelu rečeno: nabrajaju se njegove osobine (Jozef K. je neodlučan, obazriv, savjestan itd.), ali takve osobine koje zapravo pripadaju ipak samo ljudskim tipovima, odnosno vrstama ljudi, a ne pojedincima kao pojedincima. Karakter, dakle, u ovom vidu analize prije »prepoznajemo« nego »upoznajemo«, ali ga ipak shvaćamo kao književnu tvorevinu, kao svojevrstan rezultat neke beskrajno nijansirane umjetničke tipologije, odnosno umjetničke karakterologije. S druge strane analiza karaktera uspoređuje karaktere u djelima sa zbiljskim karakterima, ocjenjujući u biti njihove moralne kvalitete. Taj posljednji pokušaj ne mora biti nipošto jednostavno svrstavanje u dobre ili zle, pozitivne ili negativne junake: on može imati i mnogo istančanije vidove uključivanja opisanog karaktera u cjelovito iskustvo ljudskih tipova jednog povijesnog vremena, pa da pri tom ipak zadrži svoje u osnovi etički upravljeno ocjenjivanje književnih karaktera u odnosu na zbiljske ljude koje oni, pretpostavlja se, reprezentiraju.

Određen raskorak između ljudskog individuuma i tipa, raskorak koji tako prati svaku analizu, u nekom se smislu ne može izbjeći, kao što se ne može izbjeći ni određena suprotnost između zbiljskih i književnih karaktera. Naglašavanje jednog pola te suprotnosti vodi prema pokušaju utvrđivanja načina karakterizacije: karakter pri tome nije ništa drugo do nit koja povezuje motive, odnosno, ako bismo u tom smislu krajnje dosljedno postupali, o karakteru kao karakteru ne bi smjelo biti uopće govora. Naglašavanje drugog pola, opet, vodi zapravo do analize zbiljskih karaktera, do takve analize koja se provodi samo u *povodu* pojedinog književnog djela: o Josefu K. može se npr. govoriti kao o primjeru suvremenog čovjeka izgubljenog u kozmosu birokracije a da pri tome uopće ne bude uvažena činjenica da Josef K. ima vlastitu egzistenciju isključivo u romanu *Proces* Franza Kafke.

Nemoguće je, naglasimo odmah, u potpunosti izbjeći ovo protuslovlje koje prati analizu karaktera, jer je karakter s jedne strane »zadan« književnosti kao »izvanknjiževni« element (značenje karaktera u tom smislu slično je značenju teme ili građe koja se u književnom djelu obrađuje). S druge strane karakter pripada oblikovanju, on ne nastupa u djelu kao čovjek uzet iz života, nego kao proizvod književne djelatnosti. Prirodno je zato što teorija književnosti može govoriti o problemu karaktera u književnom djelu bilo s aspekta proučavanja prirode onih karaktera koje književnost pretežno u nekim epohama, razdobljima, vrstama djela ili književnim pravcima uzima »iz zbilje«, bilo s aspekta načina kako se na tehničkoj razini književnog oblikovanja pojedini karakter uopće može učiniti prezentnim čitaocu. U prvom slučaju rasprava treba da se vodi kako o samom pojmu karaktera tako i o zbiljskim karakterima više no o književnim karakterima, dok je u drugom slučaju pretežno riječ o književnim postupcima oblikovanja karaktera, tj. karakterizaciji. Što se tiče ovog posljednjeg, važno je primijetiti da se karakterizacija teško može shvatiti kao formalno izlučiv niz književnih postupaka, čemu bijahu skloni ruski formalisti, jer, da tako kažemo,

sve u nekom djelu pripada karakterizaciji likova i ništa ne pripada samo karakterizaciji likova.

Ovo sudjelovanje svih elemenata književnog djela u karakterizaciji može se objasniti ako pokušamo utvrditi načelne mogućnosti karakterizacije, ako se, naime, zapitamo na koje sve načine možemo uopće nešto saznati o karakteru u književnom djelu. Stvar je tada načelno ista kao i ako se pitamo kako uopće možemo saznati o karakteru nekog čovjeka, jer fiktivni karakter romana pripada fiktivnom svijetu romana na onaj isti način na koji zbiljski karakter pripada zbiljskom svijetu. U tom smislu za spoznaju karaktera postoje slijedeće mogućnosti: o ljudima znamo na temelju onoga što oni govore, onoga što rade i onoga kako izgledaju. Prema tome, o pojedincu možemo znati nešto na temelju onoga što on sâm o sebi govori ili što drugi govore o njemu, na temelju onoga što on sâm radi ili što rade drugi, i na temelju toga kako on sâm izgleda ili kako drugi izgledaju (npr. uplašenost može svjedočiti o karakteru onoga koji ju je izazvao). Ako ove mogućnosti primijenimo na ono što se u književnom djelu može opisati tako da to bude svjedočanstvo o pojedinom karakteru, vidljivo je kako izostaju još jedino opisi prirode, predjela ili stvari, odnosno životinja pa da sve mogućnosti budu iscrpljene. No takvi opisi, u proznim književnim djelima jednostavno nemaju pravog smisla ako nisu podređeni duševnim stanjima ili objašnjenjima radnje, što vodi karakterizaciji preko izgleda ili vjerovanja.

Razlikovanje između direktne i indirektne karakterizacije, prema tome, nema veće važnosti za analizu karaktera, odnosno načina karakterizacije. Nije važno da li smo karakter Josefa K. npr. shvatili pretežno preko njegova razmišljanja o sebi, preko onoga što o njemu govori njegova stanodavka, preko njegovih postupaka prema stražarima ili preko njegovih riječi o samom sebi upućenih drugima. Važno je, međutim, da li određeno iskustvo koje ima čitalac o zbiljskim ličnostima dopušta da se slijed motiva u *Procesu* poveže u »sliku« jedne moguće ličnosti. Karakter Josefa K., naime, nešto je sasvim drugo od karaktera detektiva u kriminalističkom romanu, i to ne zato što *Proces* Franza Kafke ne bi mogao biti shvaćen kao kriminalistički roman kad bismo se strogo držali njegova teksta, nego zato što čitalac na jedan način povezuje ono što je izravno ili neizravno rečeno u *Procesu* o karakteru Josefa K., a na drugi način povezuje ono što je izravno ili neizravno rečeno o karakteru Sherlocka Holmesa u romanu *Baskervilski pas* npr. Razlika pri tome nije samo u psihološkom nijansiranju ili suptilnosti karakterizacije: Fantomas ili Maigret nisu nipošto sasvim jednostavni, shematični karakteri, ali su oni »zadani« na drugoj razini no što je ona na kojoj je »zadan« Josef K.; karakterizacija u jednom slučaju ide jednim a u drugom slučaju drugim pravcem interesa, uspostavljajući razradu ličnosti u različitim konvencijama: detektiv je tip ponašanja kojem pripada i određena psihologija, a Josef K. je psihološki tip kojem pripada i određeni način ponašanja. To će reći da stupanj individualizacije u oba slučaja i ne mora biti načelno različit, ali mora biti načelno različito »predrazumijevanje« života i svijeta koje upravlja čitanjem jednog ili drugog tipa romana i čini pretpostavku da se karakter u romanu uopće može shvatiti ovako ili onako.

Tako karakter u strogom smislu riječi, gledano u širokoj povijesnoj perspektivi, pripada zapravo samo određenom povijesnom tipu književnosti.



onom tipu kojem je dominantna književna vrsta roman kao izraz slobodnog povijesnog individualiteta. O karakteru u psihološkom smislu ne može se govoriti ni u epu, kao što se o njemu ne može govoriti ni u suvremenim romanima zabavne književnosti. Premda su razlozi za to, kao što vidimo, u zadanim okvirima mogućeg shvaćanja čovjeka, premda su utemeljeni u metafizičkim pretpostavkama svakog povijesnog vremena i modaliteta njegova književnog izražavanja, oni se mogu zapaziti i u analizi karakterizacije kao književnog postupka.

U teoriji i povijesti književnosti, prije svega, odavno je poznata razlika između koncepcije lika kao heroja, koncepcije koja načelno pripada epu, i koncepcije lika kao karaktera u užem smislu riječi, koncepcije koja načelno pripada romanu u tradiciji od Cervantesova *Don Quijotea* do najnovijih romana u kojima karakter podliježe svojevrsnom rastvaranju u splet dezintegriranih životnih funkcija tek na neodređeni način vezanih za pojedinca. Ta razlika svjedoči već i sama o sebi da je Ahil reprezentant u najširem smislu etičke (što ne znači i moralne u smislu moralke) svijesti jednog naroda dok je već Don Quijote shvatljiv tek u psihološkoj dimenziji vlastitosti koja mu pripada kao pojedincu koji živi izvan i protiv svog vremena. Povežemo li s tim temeljne načine karakterizacije, zapažamo da tek u romanu dolazi do neke projekcije vlastite ličnosti romanopisca (premda to naravno nije uvijek izravna projekcija u smislu ispovijesti), dok je u epu takva projekcija načelno nepoznata. Kada zato u epu likovi govore čak i sasvim izravno o sebi, oni ipak govore obraćajući se u skladu s efektom koji žele izazvati kod onih koji ih slušaju, čak i onda kada njihov govor ima sve vanjske karakteristike tzv. unutarnjeg monologa. Unutarnji monolog u epu načelno je retoričke prirode, što znači da je diktiran jednim načelnim shvaćanjem po kojem je mišljenje zahvaćeno i prezentirano kao neizgovoren govor, a govor kao nenapisano pismo, pa ljudsko izražavanje svagda biva moguće isključivo u retoričkoj dimenziji. Retorička dimenzija pak prirodno dopušta karakterizaciju jedino na razini etičkog života zajednice: pojedinac kao pojedinac nema nikakve vrijednosti niti važnosti da bude shvaćen kao pojedinac i da se kao pojedinac izražava. Sve što je zanimljivo i dostojno književne obrade pripada javnosti, odnosno, drugačije rečeno, sve o čemu književnost govori isključivo je etički odnos zajednice, takve zajednice koja se izražava čak i onda kada prividno govori samo pojedinac o samom sebi.

U romanu, naprotiv, dominantni način karakterizacije proizlazi iz ideje o načelnoj vrijednosti pojedinca kao pojedinca, pa se takva vrijednost individualiteta otkriva i u svim različitim načinima karakterizacije koji se svi zasnivaju na ideji o ličnosti koja je »iza« svog govora. To znači da monolog nastoji izraziti i ono što nije namijenjeno drugima, i ono, dakle, što pripada jezičnom izrazu shvaćenom kao neke vrsti pred-jezično mišljenje. Samo je pitanje varijacija da li će se takva psihološka unutrašnjost karaktera pokušati približiti čitaocu preko korelativa u vanjskoj simbolici (kao što je to slučaj u *Gospođi Bovary* Gustavea Flauberta) ili u pokušaju direktnog unutarnjeg monologa, takvog monologa koji izražava na neposredan način ono što ličnost ne želi reći drugima, pa čak i ono što ona ne želi reći ni samoj sebi (što pokušava tzv. roman struje svijesti). Najkraće rečeno: retoričkoj dimenziji saopćavanja, pa i

karakterizacije, u epu odgovara psihološka razina saopćavanja i karakterizacije u romanu, gledano naravno u jednoj, ponešto pojednostavnjenoj, shemi povijesti književnosti evropskog kulturnog kruga.[3]

Nešto je drugačiji slučaj ako karakterizaciju pratimo sinkronijski, svrativši pažnju npr. na spomenutu činjenicu da ni zabavni romani našeg vremena ne poznaju karaktere u pravom smislu riječi. Tu se radi o prihvaćanju konvencija određenih književnih vrsta, takvih književnih vrsta koje za razliku od romana tradicije od Cervantesova *Don Quijotea* do Joyceova *Uliksa* (pitanje je u kolikoj se mjeri i sam *Uliks* ovdje može uključiti) daju prije svega odlučujuću važnost karakterizaciji preko djelatnosti nasuprot izravnoj karakterizaciji kao izrazu misli junaka.[4] Takva je karakterizacija rođena u otporu prema svojevrsnom rastvaranju djelatnog čovjeka u mislioca, odnosno u registratora osjetilnih utisaka, u otporu koji nudi surogat djelatnog karaktera umjesto stvarnog aktera povijesno važnog zbivanja. Špijun, playboy ili detektiv djelatni su karakteri koji ne govore o sebi, jer za njih i o njima govore njihova djela opisana u špijunskom, pornografskom ili kriminalističkom romanu, ali ta njihova djela nisu slobodna akcija ličnosti, nego su jednostavna konstrukcija takvog slijeda događaja kakav čitaocu pruža surogat djelatnog života. Likovi ovih književnih vrsta tako doduše ne govore o sebi nego djeluju, ali ne djeluju zato što bi se poštovalo načelo da djela govore o njima, nego zato što jednostavno nemaju što reći; njihova omiljelost kod široke publike, i zahvaljujući tome njihov prodor čak i u tzv. ozbiljnu književnost, tako je samo izraz onih istih nevolja s karakterizacijom na psihološkoj razini od kojih boluje i roman poslije *Uliksa*, ali na drugačijoj razini sporazumijevanja autora i čitaoca.

Iz ovog proizlazi da se karakter kao načelo integracije romana može upotrebljavati tek u jednom određenu tipu književnosti, tek u romansijerskoj tradiciji do najmodernijih pokušaja destrukcije karaktera, a i tu tek ako interpretira u analizi, a ne jednostavno izlučuje u analitičkom postupku. Karakter nije naprosto element književnog djela poput fabule ili motiva; karakter je način osmišljavanja cjeline djela koje biva, ovisno o shvaćanju prirode karaktera, svagda »protumačeno« ili barem prihvaćeno kao takvo djelo koje potencijalno sadrži jednu određenu »viziju čovjeka«. Karakter pripada svijetu književnog djela i tek u određenom načinu shvaćanja tog svijeta leži mogućnost da on postane predmet analitičke obrade. Zbog toga se, rekli bismo, u teoriji književnosti javljaju dva osnovna vida kako analize karaktera tako i analize tehničkog postupka karakterizacije:

Prvi je vid onaj u kojem karakter biva shvaćen isključivo u okviru priče u najširem smislu riječi, u okviru, znači, određene koncepcije svijeta proznog književnog djela, takve koncepcije koja svijet romana razmatra u analogiji s mitskim svijetom. Karakter se tada pojavljuje kao funkcija priče, njegove psihičke osobine razmatraju se isključivo kao odnosi svojevrsnih okolnosti koje uvjetuju i uvjetujući otkrivaju ljudsku sudbinu; karakter je neobjašnjiv izvan medija u kojem se pojavljuje, a karakterizacija je samo jedan od modaliteta oblikovanja priče. Zato nema, u tom vidu, da parafraziramo Aristotela, romana bez priče shvaćene u najširem smislu riječi, ali je roman moguć i bez izrazitih karaktera.

Drugi je vid onaj u kojem se karakter nastoji protumačiti, i to protumačiti na takav način da se svijet romana dovede u određenu vezu sa zbiljskim svijetom, što znači da i karakter biva ovako ili onako »mjeren« zbiljskim ljudima. Karakter tada nužno biva doveden u neki odnos »oponašanja« prema određenim tipovima čovjeka, on se nastoji ocijeniti kao reprezentant određenih povijesno važnih ljudskih mogućnosti ili pak kao izravan izraz sasvim određenih filozofskih, političkih, religioznih ili znanstvenih doktrina. Karakter tada biva funkcija ideje: romanopisac se izražava preko svojih karaktera, karakteri govore o određenim stavovima koje zastupaju ili protiv kojih se žele boriti, odnosno karakteri samim svojim postojanjem izborom svojstava koja im autor pripisuje kao i načinom svog djelovanja u priči, pokazuju kako roman treba shvatiti, odnosno protumačiti.

Prirodno je da će u prvom slučaju biti više riječi o karakterizaciji, dok će se u drugom slučaju težiti objašnjenju karaktera na takav način da se pojam karaktera razluči od tipa čovjeka ili čovjeka kao predstavnika određenih društvenih staleža, slojeva ili pak zanimanja. U oba vida, međutim, mora biti sačuvano razlikovanje između analize pojma karaktera i analize karakterizacije kao postupka prezentacije karaktera u književnim djelima: riječ je jedino o tome da dominacija jednog aspekta shvaćanja umjetničkog svijeta romana određuje i kako će okvirno biti shvaćen karakter i kako će se uopće pristupiti analizi načina karakterizacije. To je, uostalom, sasvim prirodno: ličnost ne postoji izvan svog odnosa prema drugim ljudima, kao što ljudi ne postoje izvan svijeta. Karakter je tako u biti samo izraz odnosa među ljudima, a fiktivni svijet romana nije ništa drugo do prikaz odnosa kako međusobno tako i prema prirodi. Shvaćanje pak tih odnosa uvjetuje shvaćanje karaktera, a način karakterizacije ne može biti ništa drugo do način kako se konstituira fiktivan svijet romana. Jednom konstituiran, takav svijet podliježe uvijek novim i novim interpretacijama, kao što i zbiljski svijet mora uvijek iznova biti objašnjavan i tumačen u smislu povijesnog svijeta koji svatko zatiče i koji nitko ne želi zadržati u potpunosti svih detalja upravo takvim kakvog ga je zatekao. Roman je tako samo jedan način izraza borbe pojedinca sa svijetom, a karakter u romanu svojevrstan je aspekt s kojeg takva borba može biti shvaćena i tumačena na način koji svaka epoha, svaki tip čovjeka i svaki pojedinac napose određuju u okviru onoga što uopće mogu shvatiti i razumjeti.

Kako je karakter, prema tome, uvijek najuže povezan s tumačenjem književnog djela, jer ga se kao kategoriju ne može zahvatiti u analizi tehnike pripovijedanja, razmatranje karaktera vodi izravno u razmatranje aspekta alegoreze i ideje kao temeljnog pojma određene, na jedan način orijentirane književne kritike.

IDEJA U KNJIŽEVNOSTI

Zaključujući poglavlje u kojem razmatra pojam ideje u proučavanju književnosti, Wolfgang Kayser u svom djelu *Jezična umjetnina* navodi danas već glasovitu primjedbu koju je Mallarmé izrekao u razgovoru s Degasom: »Mon cher Degas, ce n'est pas avec des idees qu'on fait des vers, c'est des mots!«[1] Ako ova primjedba sažeto izražava iskustvo svih pjesnika koji bijahu majstori svog zanata, važnost zaključka koju joj pridaje ugledni teoretičar upućuje na promjenu težišta u suvremenom studiju književnosti: umjesto shvaćanja da književnik »traži« riječi kako bi izrazio određene ideje, koje zatim književni kritičar može u djelu ponovno pronaći, preteže danas shvaćanje da književnik stvara služeći se jezikom, te riječi u djelu mogu, ali ne moraju upućivati kritičara prema određenim idejama. Ovom drugom stajalištu odgovara također stara misao koju su izvorni književnici raznih vremena i naroda često isticali: niti u književnom stvaralaštvu oblik pridolazi već unaprijed gotovim mislima, niti se misli prisutne u književnom djelu mogu naknadno odvojiti od načina kako su izrečene. Prožimanje oblika i sadržaja, kao i otpor prema shvaćanju da su riječi samo oznake za pojmove, vodi tako do uvjerenja kako je i sam pojam ideje u proučavanju književnosti opterećen nasljedstvom onih učenja koja osporavaju svaku istinsku samosvojnost književnosti. Takvo je uvjerenje, osim toga, lako potkrijepiti primjerima koji sami sobom dovoljno govore svakom poznavaocu književnosti. Tko neće odbaciti potrebu pronalaženja ideja u književnom djelu, ako ona zahtijeva da se *Mletački trgovac* svede na razradu uzrečice *summum jus summa injuria*?[2]

Pokušaj objašnjavanja književnih djela određenim misaonim stavovima valja pri tome ipak razlikovati od svake analize koja se služi, između ostalog, i pojmom ideje. Kako se pojam ideje različito shvaća u različitim metodama tumačenja književnih djela, s pravom možemo pretpostaviti da ideja samo u prvom slučaju »ugrožava« autonomiju književnosti, jer književno djelo u biti poistovjećuje s filozofskim traktatom. U drugom slučaju ideja se može pojaviti kao tehnički termin analize, kao pojam koji nema pretenzija da sintetički obuhvati i tzv. književnu vrijednost, a to znači da se prisutnost misaonih stavova u književnim djelima prihvaća kao element posebne, književne strukture, bez opasnosti izjednačivanja književnosti s filozofijom. Na prvi pogled takvo rješenje, koje nude npr. Wellek i Warren u *Teoriji književnosti*, sasvim je zadovoljava-

juće jer se s jedne strane opire svakom određenom svođenju književnosti na filozofiju, a s druge strane uspijeva na neki način sačuvati iskustvo onih estetičkih doktrina koje su idejama u književnim djelima pridavale odlučujuće značenje. Ako, naime, navedeni primjer s *Mletačkim trgovcem* govori protiv jednog načina upotrebe pojma ideje u analizi književnih djela, on još ništa ne kazuje protiv svake prisutnosti bilo kakvih ideja u književnosti, pa ni protiv mogućnosti da se postojeći misaoni stavovi uzmu u obzir prilikom analize. Dok je lako osporiti primat ideje u književnosti, teško je osporiti prisutnost ideja u književnosti, pa prema tome i potrebu takvog tumačenja koje idejama daje neku vrst odgovarajućeg mjesta u književnim djelima.

Uvođenje ideje u pojmovni sustav analize književnog djela uz ograničenje da ideja nije nikakav osnovni vrijednosni pojam susreće se, međutim, s teškoćama koje rastu što se termin ideja pokušava točnije odrediti. Književna se kritika, naime, pa i teorija književnosti, izrazom »ideja« koristi s lakoćom koja nikoga ne obavezuje: jednom ideja znači filozofski problem, drugi put rješenje toga problema; nekad: političko ili religiozno uvjerenje, često životnu orijentaciju u vrijednostima, a opet ponekad stav o sasvim pojedinačnom pitanju ili pak neku opću misao tzv. životne mudrosti. Dok pri tome ideja književnog djela vrijedi kao neka »osnovna misao« koja bilo na koji način povezuje sve ono u djelu što se odnosi prema misaonim stavovima, dotle su ove razlike još zanemarive, ali pojam ideje zahtijeva da bude shvaćen u sintetičkom i vrijednosnom smislu. Ako odbacujemo važnost ideje za sintetičku karakterizaciju i vrijednosnu ocjenu, ideja kao element književne strukture ne može označivati sve što smo nabrojili, jer sva ta značenja nisu tako reći istog reda, i usvojimo li jedna, nećemo moći razlikovati ideju od teme, usvojimo li druga, postoji opasnost da ideje prijeđu u karakterizaciju likova. Ako je ideja element književne strukture *među* ostalima, mora postojati mogućnost da se njezino značenje odredi na isti način kao i značenje termina motiv, tema, fabula, karakter i sl., s time da »nešto« barem u nekim književnim djelima možemo relativno odvojiti od ostalih elemenata označivši to kao »književnu ideju«.

Na ovoj »kušnji« pojam ideje neće se lako održati. Wolfgang Kayser u već spomenutom djelu, uviđajući neodređenost pojma ideje, razlikuje ideju kao problem i ideju kao tendenciju unutar shvaćanja ideje kao »sinteze duhovnog sadržaja«, tj. onog pojma koji obuhvaća motiv, fabulu i građu, ali zaključuje da ideja kao sintetički pojam nije osobito pogodna, odrekavši se time svakog pokušaja da značenje ideje-problema i ideje-tendencije utvrdi u svom pojmovnom sustavu.[3] U fenomenološkoj analizi Romana Ingardena prisutnost ideja u književnom djelu može se tumačiti u okviru »metafizičkog sloja« književnog djela, ali tu je ono što se obično naziva ideja u smislu »misli« ili »misaonog stava« zapravo izvan razmatranja, osim ako bismo pretpostavili određenu interpretaciju »metafizičkog sloja«, što zahtijeva postupak različit od utvrđivanja ideje kao tehničkog termina analize.[4] Ta dva značajna iskustva tako jedino pokazuju kako je »ideja« riječ kojom se služimo kao da njezino značenje nije nikad u pitanju, pa problem određenja ideje kao elementa književnog djela biva redovno prebačen u sferu dokazivanja ili opovrgavanja relevantnosti u djelu prisutnih misaonih stavova. Umjesto pitanja: Što je ideja u književnom djelu? postavlja se uvijek samo

problem: Da li je za tumačenje određenog književnog djela važno što je njegov pisac mislio o nečem što se može izraziti kao problem filozofskog mišljenja? Tek se, naime, na tom problemu granaju određenja pojma ideje u književnosti, ali time pojam ideja biva nužno neodređen izvan cjelokupnog obzora aspekta tzv. pristupa književnosti.

To biva jasnije ako se poslužimo primjerom: Poznata novela Heinricha von Kleista *Michael Kohlhaas* može se, ako bismo prihvatili ideju kao osnovu cjelovita objašnjenja i ocjene književnosti, tumačiti istim stavom *summum jus summa injuria* kao i Shakespeareov *Mletački trgovac*. Otpor prema toj krajnjoj konzekvenciji, međutim, ne mora ujedno dovesti do osporavanja određene sličnosti *Michaela Kohlhaasa* i *Mletačkog trgovca*. Iako svako od ta dva djela ostvaruje posebne književne vrijednosti, iako se ni jedno od njih ne može svesti na ideju apstraktne pravde koja prelazi u nepravdu, ipak se nameće zaključak da je ono »nešto« zajedničko obim djelima ideja apstraktne pravde kao mogući strukturalni element. Michael Kohlhaas, kao i Shylok iz *Mletačkog trgovca*, inzistira na izvršenju pravde uz cijenu najveće nepravde, pa čak i zločina, a to se inzistiranje ne može za potrebe analize i tumačenja označiti drugačije nego kao »ideja«. Dva su djela inače u svemu različita: različita je građa, različite su fabule, gotovo da nema istovjetnih motiva: jedno djelo pripada dramatici, drugo umjetničkoj prozi, postupci karakterizacije likova nigdje se ne podudaraju. Ideja apstraktne pravde prepoznatljiva je, dakle, kao »jedinica« književne strukture, kao jedini element koji je zajednički *Mletačkom trgovcu* i noveli *Michael Kohlhaas*, a to znači da o njoj mora voditi računa svaka analiza koja teži objašnjenju, premda zazire od shvaćanja ideje kao sintetičkog pojma koji daje konačno objašnjenje. Ideja je ovdje, čini se na prvi pogled, određena u istoj razini kao i motiv, tema ili fabula: ona je jedan strukturalni element među ostalima.

Razmotrimo li, međutim, što znači ideja apstraktne pravde koju smo prepoznali kako u *Mletačkom trgovcu* tako i u Kleistovoj noveli, zapažamo da tim pojmom nismo označili nešto kao »idejni dio« navedenih djela: mi nismo opisali postupke Shylocka i Kohlhasa, nego smo ih tumačili. Dok prilikom navođenja fabule ili motiva, ili pak sredstava izraza, možemo u potpunosti zadržati čak iste riječi koje su u djelima spomenute, gdje je to zapravo u djelu prisutna ideja apstraktne pravde ne možemo nedvosmisleno pokazati bez daljih objašnjavanja, koja upućuju, u slučaju Kleistove novele npr., na formalističku etiku. Navođenje građe, fabule i motiva zahtijeva tako ništa drugo do apstrahiranje od ostalih elemenata književnog djela, a ideja se uopće ne može »navesti«, nego se mora »odrediti«, i to odrediti u kontekstu koji je uvijek »širi« od književnog djela o kojem je riječ. Ako doduše prepoznajemo ideju apstraktne pravde i u *Mletačkom trgovcu* i u noveli *Michael Kohlhaas*, prepoznajemo je samo zato što smo skloni da određenu motivaciju postupaka likova shvatimo kao primjenu načela formalističke etike, što, dakle, na jednoj drugoj razini, etičkoj razini, prihvaćamo mogućnost istoznačnog tumačenja dvaju različitih književnih djela. A to znači da ideja u književnom djelu, čak i u slučaju kada biva po analogiji shvaćena kao strukturalni element među ostalima, proizlazi iz drugačijeg obzora razumijevanja cjelokupnog djela no što je onaj u kojem razlučujemo motive i fabulu npr.

Naravno da u širem smislu svaki element književnog djela pretpostavlja određenu interpretaciju, da razlučivanje fabule, ili sižea, ili motiva također zahtijeva kontekst obuhvatniji od pojedinog djela o kojem je riječ, ali ipak svako uvođenje pojma ideje u analizu književnog djela zahtijeva priznavanje jedne načelne mogućnosti tumačenja književnosti koju ostali pojmovi analize ne moraju automatski prihvatiti. Ako se poslužimo danas već uobičajenom slikom »svijet književnog djela«, pojmovi fabula, siže, karakterizacija, motiv i sl. odnose se na taj »svijet« imenujući njegove dijelove, a ideja pretpostavlja da taj svijet, odnosno neki njegovi dijelovi imaju značenje koje tako reći stoji »iza« onoga što je prikazano. Ideja spada uvijek u »pozadinu« — da se poslužimo jednim terminom estetike Nicolaia Hartmanna — ona iz »pozadine« prožima cjelokupno djelo ili neke njegove dijelove te tako označuje više »kut gledanja« nego nešto zapaženo »na površini«. Samo ako prihvatimo određeni način gledanja, možemo doista vidjeti da je ideja apstraktne pravde element prisutan i u *Mletačkom trgovcu* i u Kleistovoj noveli *Michael Kohlhaas*.

Shvatimo li tako ideju kao aspekt shvaćanja književnosti, upotreba pojma ideje treba da obvezuje u jednom drugom smislu no što je to slučaj kada se termin »ideja« upotrebljava kao neki tobožnji element književne strukture koji treba da je ravnopravan s ostalim elementima. Ideja ne pripada »svijetu književnog djela«, nego ona tom svijetu daje jedan drugačiji, novi smisao, takav smisao koji književno ostvarenje »prevodi« na jezik filozofije. Upotrebom pojma ideje zato svagda napuštamo deskripciju i analizu, napuštamo čak studij načina na koji funkcionira književnost, prelazeći u tumačenje koje u konzekvencijama mora izvesti konačni smisao pojedinog književnog djela. Primjere nedosljednosti, pokušaje eklekticizma i mišljenja bez ikakve orijentacije ne smijemo ovdje uzeti u obzir. Načelno postoji alternativa: ili je idejom sve objašnjivo jer svijet književnog djela dobiva svoj pravi smisao tek u kontekstu znanošću osviještene zbilje, ili je svako objašnjenje idejom zabluda jer svijet književnosti raste s »onu stranu« svakog mišljenja?

Ova alternativa biva jasnija ako imamo u vidu tradiciju unutar koje pojam ideje dobiva ono značenje koje mu pridaje proučavanje književnosti. Ideja je, prije svega, temeljni pojam Platonove filozofije, te upravo u platonizmu treba tražiti one bitne intencije koje su upravile, i danas još upravljaju, onaj aspekt studija književnosti koji vodi prema tumačenju u smislu »prevođenja« književnosti na jezik znanosti. Platon je, naime, oštro osudio književnost, ali je ujedno upozorio na *modus vivendi* književnosti uz filozofiju, odnosno znanosti, dopustivši, s jedne strane da i laž književnosti može u određenim uvjetima biti korisna, i zahtijevajući, s druge strane, da se ponekad pričom upozori na ideju, tj. da se filozofira unutar mitskog oblika. Književnost je njemu doduše »daleko« od ideje kao prave zbilje jer oponaša zbilju kakva je ona u pojavnosti, ali ona treba da se i preko pojavnosti upravi prema biti koja je izraziva pojmom. Tako su dvije intencije Platonova učenja odlučujuće: utvrđivanje onog odista zbiljskog u sferi pojmovnog i uvjerenje da književnost valja upraviti prema spoznaji, odnosno pronaći u njoj te iskoristiti ono što je pojmovno. Time je uspostavljeno uvjerenje da je vrhunska vrijednost književnosti u njezinu odnosu prema »pravoj zbilji«, koja je shvaćena kao ono stalno u promjeni svijeta, kao *eidos*, »izgled«, odnosno

»ideja« koja u interpretaciji novovjekovne filozofije postaje »misao«, a time je ujedno otvorena mogućnost da se svako književno djelo tumači na taj način da se ono bitno odvoji od nebitnog, i da se onda u biti književnog djela pronađe odbljesak svijeta ideja, odnosno, u novovjekovnoj interpretaciji, svijeta mišljenja.

Pojam ideje u književnosti vezan je tako uz tradiciju filozofskog idealizma, ali ne na taj način što bi efemerne doktrine različitih filozofskih idealizama bile uvijek temelj teoriji književnosti ili književnoj kritici, nego na taj način što je tek u okviru povijesno važne idealističke filozofije stvorena mogućnost takvog tumačenja književnih djela koje se oslanja na jedinstvo književnosti i filozofije, umjetnosti i mišljenja. Svako tumačenje koje u »mitskom svijetu« književnog djela traži filozofski smisao rezultat je tako upravljenog mišljenja, a svako pitanje o »prirodi književnosti« i o njezinoj eventualnoj »spoznajnoj funkciji« vraća se nužno na sustav u kojem pojam ideja igra odlučujuću ulogu. Osnovnim tezama Hegelove estetike to se može najjasnije pokazati:

Književnost shvaća Hegel kao najvišu umjetnost, a umjetnost određuje kao osjetilno prividanje, odnosno sijanje (*scheinen*) ideje te je time veza između književnosti i ideje ključni odnos svakog razumijevanja, tumačenja i znanstvenog odnosa filozofskog razmatranja književnih djela. Pojam ideje pri tome preuzima, ali i prevladava Platonovo učenje, dobivajući svoj smisao u sklopu razvijenog sustava spekulativnog mišljenja, takvog mišljenja u kojem empirijski pojmovi svakodnevnog života redovno dobivaju sasvim novo značenje, često suprotno od onog na koje smo navikli u nekritičkoj upotrebi. Tako Hegelova osnovna teza što se tiče mjesta ideje u književnosti, teza da je ideja sadržaj umjetnosti, mora biti shvaćena prije svega u odnosu prema pojmu apsolutne ideje kojim je označena istinska, prava zbilja. Kako je apsolutna ideja ono što je najzbiljskije, umjetnost ne oponaša prirodu koja sama nije ništa drugo do »otuđena ideja«, nego se odnosi prema zbilji (ideji) na taj način što tu zbilju dovodi do ideala, tj. do lika u kojem se pojavljuje, odnosno sjaji istina, a njezin sadržaj, ideja, zbiljskiji je od zbilje u svakodnevnom smislu riječi. Teza da je ideja sadržaj umjetnosti znači tako da je sadržaj umjetnosti spoznata i oblikovana zbilja.

Oblik i sadržaj pri tome su nužni pojmovi za izražavanje dinamike povijesnog osvješćivanja čovječanstva koje se zbiva preko umjetnosti, religije i filozofije. Izvorna istovjetnost tih ljudskih djelatnosti temelji se na njihovu jedinstvenu sadržaju, ideji, a njihove razlike pojavljuju se u načinu kako se u njima ideja ostvaruje, odnosno prikazuje: jednom kao osjetilnost, drugi put kao predodžba, treći put kao mišljenje. Kako je stvarna domena ideje mišljenje, najdublja spoznaja zbiva se preko filozofskog mišljenja koje, služeći se pojmovima kao oblikom, postiže apsolutno slaganje oblika i sadržaja; time je zajamčena superiornost filozofije religiji i umjetnosti. To znači: mišljenjem se može dokraja i konačno objasniti umjetnost, odnosno filozofija može izreći konačnu istinitost i najviši smisao umjetničkih, pa tako i književnih djela, jer jedino filozofija ideju kao sadržaj umjetničkih djela može izraziti na takav način da osjetilnost ne ometa čistoću njezina pojavljivanja, odnosno njezina sijanja. Stvarno filozofsko tumačenje umjetničkih djela, tako reći, vrednije je od samih tih djela, ali tek u vremenu koje ga omogućuje. Jer, stari su se Grci mogli i morali zadovoljiti umjetnošću, budući da je sama povijesna zbilja tada bila umjetnička te

je samo umjetnost mogla pronaći jedinstvo oblika i sadržaja. Tek nama danas umjetnost nije dovoljna, jer je naša zbilja prožeta znanošću te takav sadržaj više nikakav umjetnički, osjetilnošću opterećen oblik ne može svladati. Kada zbilju povijest oblikuje kao ideju, smatra Hegel, umjetnost više nije neophodna u životu naroda.

Filozofsko tumačenje književnih djela, u skladu s takvim stavom, ne provodi se dakle svođenjem na apstraktnu ideju, tj. na pojam kao razultat iskustvenog uopćavanja i apstrahiranja od nebitnih svojstava, odnosno navođenjem jedne apstraktne općenite istine. Naprotiv, ideja se samo konkretno može realizirati, te filozofska analiza *Hamleta* ili *Antigone* treba da pokaže kako se u tim djelima ostvario i konkretizirao povijesni ideal, kako je u njima istinska zbilja jednog vremena »došla do riječi«, kako je apsolutna ideja tada jedino mogla biti spoznata. Načelno samo Hegelova vlastita interpretacija tih djela mora biti prihvaćena kao određenje konačnog smisla tih djela, jer je samo Hegelova filozofija ujedinila sva iskustva prošlosti i tako shvatila da su konkretna ostvarenja ideje u *Hamletu* i *Antigoni* momenti njegove vlastite filozofije. Prihvaćanje ideje kao sadržaja književnih djela tako vodi do apsurda zdravog razuma, do apsurda koji se očituje u zahtjevu da sve što je ikada bilo spoznato bude uključeno u filozofski sustav i da kako stvarna povijest tako i povijest mišljenja bude konačno i definitivno završena, ali do apsurda koji je isključivo rezultat misaone dosljednosti.

Hegelov sustav estetike tako pokazuje kako Platonov aspekt tumačenja književnih djela nužno vodi ukidanju književnosti u filozofiji, odnosno znanosti, kako vodi do uvjerenja da samo filozofija književnosti može dati pravi smisao. Praktične opasnosti te teze pokazuju se ako filozofija postaje dogma, ili ako u ime filozofije, odnosno znanosti nastupe efemerne doktrine potpomognute često i sasvim nefilozofskim sredstvima. To nas vraća na našu početnu problematiku: ako ideja u književnosti ne može biti samo element književne strukture među ostalima, ako prihvaćanje ideje vodi do navedenih konzekencija kougrožavaju svaku autonomiju književnosti, pojam ideja valja izbaciti iz proučavanja književnosti.

Međutim, teškoće takvog, danas široko rasprostranjenog stava već se naziru iz analize tradicije pojma ideja. Odustati od pojma ideje u književnom djelu znači, naime, odustati od svakog tumačenja, jer svako tumačenje književnih djela koje nužno traži određeni smisao književnosti u konzekvencijama vodi do filozofskog sustava koji mora uvažiti Hegelovo iskustvo. Zahtjev za smislom traži spoznaju, spoznaja teži istini, istina znanju, a znanje sustavu koji je konačan i apsolutan; ili, s druge strane, odustajanje od apsolutnog znanja zahtijeva da odustanemo od pretenzije na istinitost, pa prema tome i od spoznaje, koja je besmislena ako ne priznajemo mogućnost postizanja istine. Tako se u zaoštrenom vidu pojavljuje dilema: ili prihvatiti tumačenje književnih djela sa svim konzekvencijama, ili osporiti svaku mogućnost tumačenja smisla književnih djela. U ovom drugom slučaju treba da se zadovoljimo opisom, ponavljanjem ili šutnjom, jer su književna djela načelno neobjašnjiva sa stajališta racionalnog mišljenja.

Uđemo li na taj način u opreku racionalnog i iracionalnog, problem ideje u književnosti dobiva dimenzije apstraktnog spora o prirodi književnosti koji je i

sâm rezultat jednog određenog načina mišljenja, pa je unutar takvog načina mišljenja načelno nerješiv. Ipak, rasprave o racionalnoj ili iracionalnoj prirodi književnosti mogu dati određeni putokaz: »svijetu književnog djela« ne pripadaju ideje ako je on »s onu stranu racionalnog«. To će reći: književnost može biti iracionalna u tom smislu što se njezina priroda odupire shvaćanju po kojem svaki racionalitet, odnosno svako mišljenje, svako shvaćanje i svaki smisao treba da bude zasnovan na logici ideje. Književnost u tom smislu može biti izraz *mythosa*, a ne *logosa*, ona je utoliko iracionalna s obzirom na *logos*, ali je na neki način ipak racionalna i smislena s obzirom na *mythos*. Aspekt *logosa* i aspekt *mythosa* uvjetuju tako da li ćemo prihvatiti ili odbaciti ideju kao konstitutivni element književnog djela. Nemoguće je reći da li književnost sadrži ili ne sadrži ideje »sama o sebi«; književnosti kao izrazu *mythosa* ideja je strana, književnosti kao izrazu *logosa* ideja je unutarnji konstitutivni element.

Ako prihvatimo da književnost nije identična s mitologijom, nego da je bez obzira na njezinu mitološku osnovu također rezultat obrazovanja i mišljenja, aspekt tumačenja književnih djela postaje neophodan, pronalaženje ideja u književnim djelima nije samo nasilje nad književnim svijetom, nego i potreba da taj svijet postane svijetom naše manje-više racionalne kulture. S druge strane, konzekvencije tumačenja u kojima ideja postaje osnova konačnog objašnjenja književnosti vrijede samo uz pretpostavku da mitsko načelo osmišljavanja i strukturiranja svijeta nije uopće nikakvo načelo: da iracionalno znači besmisleno. Ako prihvatimo načelnu ravnopravnost *mythosa* i *logosa* kao dvaju načela koja ujedinjuje izvorna mogućnost konstituiranja ljudskog svijeta, oni se pojavljuju kao dva moguća načina promatranja književnih djela, od kojih je svaki ograničen vlastitim aspektom, i to ga ograničenje nužno vodi *ad apsurdum* uvijek kada vlastiti aspekt biva proglašen apsolutnim i jedinim.

U takvu okviru problem ideje u književnosti dobiva mnogo veće značenje od onoga na koje upućuje Mallarméova maksima: književna se djela doista »prave« od riječi a ne od ideja, ali se ona ipak prave tako da riječi u njima mogu izazvati misli. Te su misli doduše samo jedan mogući aspekt proučavanja, ali aspekt kojega zanemarivanje vodi u isključivost. Kleistova novela *Michael Kohlhaas* ostvaruje jedan svijet po zakonima koji nisu identični ostvarivanju misaonog svijeta Kantove *Kritike rasudne moći*, pa bi bilo pogrešno tumačiti kako je njezin junak vođen načelom kategoričkog imperativa i kako u tom smislu Kleist potvrđuje ili osporava Kantovu formalističku etiku. Ali, ideja apstraktne pravde pojavljuje se kao element svakog tumačenja Kleistove novele koje želi govoriti o smislu i vrijednosti te novele npr. u okviru njemačke ili pak svjetske književnosti. Takva ideja nije element određen u istoj razini kao i fabula, motiv, ili siže; razina je njezina određenja drugačiji aspekt pristupa, aspekt koji zahtijeva i drugi pojmovni sustav od onog koji je prilagođen analizi priče kao način ostvarenja u biti mitskog svijeta. Dva se pojmovna sustava pri tome ne isprepleću niti se upotpunjuju, ali to ne znači da se uzajamno isključuju. Štoviše, njihova uzajamnost ogleda se upravo u tome što su oba prisiljena da se služe i »tuđim« pojmovima, prilagođujući ih vlastitim svrhama. A upravo tako se ostvaruje svojevrstan kompromis *mythosa* i *logosa* na kojem se temelji cjelokupna povijest proučavanja književnosti.

Aristotel, osnivač poetike, i ovdje je možda poučan primjer suvremenicima. Priča (*mythos*) je njemu »glavni dio i duša tragedije«, ali književnost je ujedno »mudrija i vrednija od povijesti jer »govori više općenito«. Poetičar tako kao da ide za analizom mitskog oblika, a filozof prihvaća da *logos* upravlja književnošću. Unatoč tom raskoraku ipak je upravo njihovo jedinstvo u istoj osobi omogućilo nastajanje prve poetike.

Ideja je tako jedan od ključnih pojmova za razumijevanje tradicije proučavanja književnosti, one tradicije koju preuzima i tzv. idejna, odnosno idejno-tematska književna kritika. Marksistički orijentirano proučavanje književnosti u tom je kontekstu od posebnog interesa.

II DIO

PROBLEMI TEORIJE ROMANA

Aristotelova zamisao da se pjesništvo teorijski obradi opisivanjem pjesničkih vrsta i pronalaženjem zakonitosti njihova oblikovanja koje odgovaraju ostvarenju ljepote[1] — zamisao koja čini temelj evropske poetike — najmanje odgovara najpoznatijoj i najviše obrađivanoj novovjekovnoj književnoj vrsti: romanu. O poetici romana, naime, jedva da se uopće može govoriti u onom smislu u kojem se na osnovama Aristotelove poetike može govoriti o poetici epa, tragedije, komedije, pa i nekih novijih književnih vrsta — poput novele, npr. — u kojima se ipak mogu razabrati neka standardna oblikovna načela. O poetici nekih vrsta romana — poetici kriminalističkog romana ili poetici romana epohe realizma, npr. — još, čini se, ima smisla govoriti utoliko ukoliko se za neke vrste ili tipove romana može utvrditi nešto poput »pravila« i nešto poput »uzornih ostvarenja«. Za poetiku romana u cjelini, međutim, nedostaje kako orijentacija u izboru onih djela koja će uopće važiti kao romani, i to egzemplarni romani, tako i u izboru onih »svojstava« koja bi roman naprosto morao posjedovati da odista bude roman. Izvan općih određenja, kao što su, recimo, »proza« i »veličina«, — a koja su toliko apstraktna u svojoj općenitosti da ne znače ništa u smislu »oblikovnih načela« pa ni načela diferencijacije — o romanu se naprosto nema što reći. Stoga je teorija romana u neku ruku kamen kušnje teorije književnosti: sve nesuglasice suvremene znanosti o književnosti u njoj se ukrštavaju i dolaze do izraza kako svi problemi »dimenzija« u kojima književnost treba sagledati i proučavati, tako i problemi odnosa prema drugim znanostima i prema filozofiji, te problemi koncentracije na isključivo književnu tehniku ili na pitanje umjetničkih odnosno specifično književnih vrijednosti.

Teorija romana tako i nema neku svoju vlastitu tradiciju; stara retorika i poetika od Aristotela do Boileaua ne znaju za roman ili ga ne priznaju. Roman se afirmira zapravo pored, uz pa i usprkos tradicionalnoj refleksiji o umijeću književnosti. Prvi teoretičari romana — kao Huet i Blanckenburg[2] — nastoje tek da roman »uzdignu« iznad najnižeg ranga »subliterature«, a nakon njegove potpune afirmacije ni estetičari ne sude u njemu najbolje.[3] Roman, međutim, postaje u mnogočemu čak suparnik filozofije, a njegov utjecaj i ugled rastu do mjere za kakvu nema primjera u povijesti ostalih književnih vrsta. Osamnaesto i devetnaesto stoljeće — stoljeća koja bismo mogli nazvati »stoljećima romana« — međutim, nisu ujedno i stoljeća teorije romana. Tada su, naime, samo veliki

romanopisci i teoretičari romana, ali teoretičari uglavnom u okvirima neposredne refleksije o vlastitim romanima i o romansijerskom umijeću, pa su najbolje stranice o romanu napisane *unutar* velikih romana. U praktičnoj proizvodnji romana zbiva se tada i stanovita teorijska rasprava o tehnici romana i o prirodi romana: oblikovna načela pojedinih velikih romanopisaca uvijek su doduše data u kritici prethodnika, ali ta kritka nema namjere ni potrebe da se uobliči izvan neposredne praktične proizvodnje i njene kritike na razini potvrđivanja ili osporavanja vrijednosti koje su uglavnom moralne ili gnozeološke vrijednosti: od Cervantesove kritike »loših« viteških romana do Flaubertove ili Stendhalove kritike »roman se teorijski zahvaća jedino bilo u aspektu »istinitosti«, bilo u aspektu »dobrog stila«, u aspektima, dakle, koji se, na kraju, opet ujedinjuju u stanovitom moralizmu koji je nesumnjiv otprilike na onaj isti način na koji je nesumnjivo da roman izražava istinu »života i svijeta« u slikama i u pojedinačnom, dok tu istu istinu filozofija izražava u pojmovima i u općenitom. Dok važi kao nesumnjivo da filozofija zahvaća »esenciju«, isto tako važi kao nesumnjivo da roman zahvaća »egzistenciju«, on ide na ono »posebno«, i tu se oblikuje istina pojedinca koja »svjedoči« o istini naroda. Tek kriza romana u početku dvadesetog stoljeća stoga donosi potrebu da se pored neposrednog iskustva proizvodnje razvije i jedna osobita, od proizvodnje odvojena, ali na njenom iskustvu izgrađana teorija romana.

Moderna teorija romana tako nastaje na razvalinama jednog svijeta iskustva kojeg je uobličio, između ostalog, upravo roman, roman koje je težio da obuhvati i uobliči totalitet društvenog života u kojem su pojedinci, karakteri, pokretači i pokretani istovremeno. Kada roman važi kao »slika svijeta«, neka posebna teorija romana nije ni potrebna niti je moguća: romanopisac je ideolog, filozof, pjesnik i vođa naroda u jednoj osobi. Problem nastaje kada »sova mudrosti završi svoj let« — kako se izrazio Hegel — jer se slika svijeta oko koje su se trudile generacije najboljih stvaralaca počela sama od sebe raspadati. Što je zapravo roman? pita se čitalac kada istina prošlih romana biva prihvatljiva, ali nije više »naša istina«. Što je zapravo roman? pita se pisac kada osjeća da su Balzac ili Tolstoj velikani, ali se ne mogu u svemu slijediti jer se naprosto »vrijeme promijenilo«. Diskusija o romanu razvija se tako na prijelomu kojeg u umjetnosti, filozofiji i znanostima donosi početak dvadesetog stoljeća, prijelomu koji zahvaća osjećajnost, način mišljenja i, prije svega: način života, prijelomu potaknutom neslućenim razvojem tehnike, kataklizmom prvog svjetskog rata i uspjehom socijalističke revolucije. Teorija romana nastaje stoga, najopćenitije rečeno, »na pozadini« raspada građanske slike svijeta, na novom iskustvu stvarnosti koja se ni mišljenjem ni umjetnošću više ne može obuhvatiti, ali upravo zato postaje svojevrsnim »problemom«. »Problematičnost« romana, kao simptom »problematičnosti« svake, pa makar i fiktivne »vizije« totaliteta i smisla ljudskog života, postaje tako najdublji unutarnji poticaj ne samo za stvaranje novih oblika romana nego i za preispitivanje onoga što je dotad važilo kao veliki roman, pa i za traženje odgovora na pitanje o tome kako o romanu uopće valja razmišljati, kako ga valja istraživati i što uopće o njemu treba znati.

Književnokritičko razmatranje vrijedosti pojedinih romana i književnopovijesno utvrđivanje položaja pojedinih romana u nacionalnim književnostima, i u

svjetskoj književnosti koja tada na neki način nastaje, tako više ne može zadovoljiti potrebe moderne radoznalosti. Nastaje i razvija se ideja takvog proučavanja književnosti kakvo bi se, s jedne strane, oslobodilo pretenzija estetike, dok bi, s druge strane, osiguralo objašnjenje i omogućilo razumijevanje na razinama širim od tradicionalne povijesti književnosti. Oboje, međutim, nije se moglo postići, i nije još uvijek postignuto. Ipak, upravo na ključnom području romana pojavljuju se dvije osnovne teorijske tendencije koje okvirno zacrtavaju težnje znanosti o književnosti koja se konstituira, odnosno koja se pokušava konstituirati. Dvije knjige reprezentiraju te dvije tendencije. To su *Umjetnička proza* Viktora Šklovskog i *Teorija romana* Georga Lukácsa.[4]

Teorijsko objašnjenje romana, neka teorija koja bi pokušala smisleno i koherentno opisati fenomen romana i na zadovoljavajući način omogućiti dalje istraživanje onoga što roman jest, što je bio i što može biti a da ostane još uvijek roman, naime, može se zamisliti na dva osnovna načina koji su u skladu sa suvremenim »metodama mišljenja«. Možemo, prvo, pokušati da procesom apstrakcije što je moguće više »izoliramo« pretpostavljeni fenomen, roman, nastojeći da na jednom uzorku utvrdimo ono što taj fenomen razlikuje od sličnih fenomena i što ga karakterizira u njegovoj osobitosti. Kako se roman pojavljuje u sklopu područja koje zovemo »književnost«, on je u takvom razmatranju nužno određen kao jedna književna vrsta pored ostalih, vrsta koju treba »obraditi« prije svega s obzirom na njene »vrsne« osobine. Tu se javlja jedna poetika romana koja, za razliku od tradicije aristotelizma, oblikovanje ne može shvatiti kao teleološki proces nastajanja ljepote, nego kao tehniku pisanja koja je sama sebi svrhom. Teorija romana nije tada objašnjenje smisla, svrhe i »ljepote« romana, nego je objašnjenje načina kako romane valja pisati da bi ih ljudi čitali, odnosno ona je objašnjenje načina kako su romanopisci tako pisali da su njihova djela čitaoci čitali i »sačuvali« u vremenu. To je teorija »strukture romana«, teorija koja pokušava objasniti kako je roman, tako reći: iznutra, strukturiran, jer je njegova funkcija, »čitljivost«, unaprijed pretpostavljena kao ono što određuje način na koji je roman napisan, kako se on »izgrađuje« od općih elemenata svojstvenih svakom literarnom djelu, na način da rezultat izgradnje biva upravo roman, a ne, recimo, neka druga književna vrsta, npr. novela, putopis, bajka. *Razvijanje sižea* Viktora Šklovskog u tom je smislu instruktivno djelo teorije romana, jer premda na anglosaksonskom području *Vidovi romana* Edgara Morgana Forstera imaju sličnu ulogu temeljne nove poetike romana, *Razvijanje sižea* je poticajnije u znanstvenom pogledu, jer ipak, prema pretežno književnokritičkim intencijama Forstera, razvija pokušaj utvrđivanja pojmovnog aparata analize i izravnog zacrtavanja pravca daljeg istraživanja.

Korjenito je drugačiji »pristup« teoriji romana ,onaj koji je izabrao mladi Lukács. Lukácsa također zanima nešto što bismo mogli nazvati »strukturom romana« — to njegovu knjigu razlikuje npr. od književnopovijesnog opisa romana Keitera i Kellena[5] — ali Lukácsa ne zanima toliko fakticetet izoliranog fenomena romana koliko ga zanimaju transcendentalni uvjeti pojavljivanja romana kao reprezentativnog književnog oblika građanske epohe. Lukácsa ne zanima čak prvenstveno ni geneza romana kao književne vrste — na bi se moglo reći da njega zanima dijakronija prema dominantnom interesu ruskih formalista

za sinkroniju (kako to interpretira suvremeni strukturalizam) — nego ga zanima što je smisao romana unutar jednog nacrta smislene povijesti reprezentativnih književnih oblika od antike do danas. Pretpostavljeni fenomen, roman, Lukács ne želi izolirati i objasniti njegovu »jednosmjernu« funkciju; on želi roman »zahvatiti« na takav način da njegova pojavnost bude objašnjena iz uvjeta koji je omogućavaju. Stoga se kod Lukácsa doduše radi o korespondenciji između strukture romana i strukture svijeta, ali je ta korespondencija obrađena na način koji je »otvoren« prema barem dvjema okvirnim mogućnostima: s jedne strane, sâm Lukács je u kasnijim radovima tu korespondenciju razvio u pravcu »odražavanja« dominantnih povijesnih tendencija i teorije realizma, (na sličnoj liniji stvoreno je i glasovito djelo *Mimesis* Ericha Auerbacha, a Lucien Goldmann, npr., pokušao je utvrditi strukturalne korespondencije između ekonomije i književnosti). S druge strane, međutim, Lukácsev transcendentalizam ukazuje i na putove kojima može ići filozofija književnosti.[6] *Teorija romana* Georga Lukácsa tako je djelo koje prezentira doduše jednu još uvijek književnoteorijsku analizu romana i otvara nacrt za jednu eminentno književnoznanstvenu teoriju romana, ali se ta teorija razvija, u skladu s navedenim mogućnostima, bilo u pravcu sociologije romana bilo u pravcu filozofije romana. Pitanja koja se postavljaju u ovakvom okviru razlikuju se od onih pitanja koja se otvaraju u okviru teorije romana otvorenih u *Razvijanju sižea*. To su ovdje pitanja koja se tiču, najopćenitije rečeno, prvenstveno odnosa romana i zbilje.

Naravno, strogo književnoznanstvena orijentacija Šklovskog i filozofsko-sociološka orijentacija Lukácsa ne mogu se u suvremenoj teoriji romana sasvim odvajati. Bilo bi svakako pretjerano tvrditi da se sve suvremene rasprave o romanu mogu tako razvrstati da ne postoje prijelazi i prepletanja, da nisu aktualni i poticaji koji dolaze od strane psihoanalize, antropologije, aksiologije. Ipak, smatram da se temeljna problematika najvećeg broja književnoteorijskih rasprava o romanu nastalih nakon ruskih formalista i nakon Lukácseve *Teorije romana*, osobito poslije II svjetskog rata, može barem uvjetno razmatrati s aspekta dva osnovna pravca koji određuju što se uopće želi postići teorijom romana.[7]

Prvi pravac ne ide samo od ruskih formalista do francuskih strukturalista i Lotmana, npr., nego uključuje i velik dio anglosaksonske tradicije od Henrya Jamesa i Forstera do Wayna Bootha, a također i njemačku školu interpretacije, češki strukturalizam i najveći dio suvremenih eminentno književnoznanstvenih nastojanja. U tom okviru, naime, centralno pitanje je problem *analize* romana kao osobite književne vrste. Književna vrsta se ovdje uvijek načelno određuje na razini tehnike književnog izražavanja, pa istraživanje praktički počinje uvijek određivanjem konstitutivnih strukturalnih elmenata. Što treba da vrijedi kao konstitutivni *književni* elementi romana, što čini dijelove od kojih se roman može »sklopiti«, što čini elemente od kojih se roman sastoji i kako ta književna cjelina, roman, funkcionira u cjelini onoga što nazivamo književnost — to su središnja »polja« interesa. Određivanje elemenata, njihovo »raslojavanje« po »razinama« ili »dimenzijama« naravno uveliko je otežano raznovrsnošću onoga što se u književnosti javlja kao roman, ali pojedini analitički pojmovi kao »fabula«, »lik

i/ili karakter«, »zaplet«, »naracija« ili »pripovjedač« uvijek se iznova vraćaju u svim analizama, s time što se lako uviđa njihova mnogoznačnost i potreba da se daljom diferencijacijom i točnijim određenjima uspostave bilo prave »elementarne jedinice strukture«, bilo pak interpretativne mogućnosti razumijevanja pojednih tipova ili podvrsta romana.

Analitički pokušaj određenja romana, naime, mora se nekako odrediti prema činjenici da proza i veličina nisu dostatne kategorije ni za preliminarni pojam romana, pa svaki pokušaj utvrđivanja strukture romana prelazi, tako reći, odmah u razvrstavanje one »građe« koja je unaprijed uzeta kao polazište, one građe koju čini »roman uopće«, roman u cjelini, »roman kao roman«. Određivanje književnih vrsta prema funkcionalnim konvencijama, naime, naprosto se ne može primijeniti na sve pojavne oblike romana; utvrdive konvencije pojavljuju se tek u pikarskom romanu, u kriminalističkom romanu, u romanu epohe realizma, u romanu struje svijesti, na primjer. Pri tome, opet, biva jasno da za nešto što bismo mogli shvatiti kao »podvrste romana« obrazložive konvencije nisu jednostavno izvedive iz nekih općih osobina romana koje bi se mogle diferencirati, nego su rezultati usložnjavanja i u dijakronijskoj perspektivi »razvoja« ili »dekadencije« i u sinkronijskoj perspektivi sustava vrsta koje se javljaju na razinama kako različitih »slojeva publike«, (trivijalni roman nasuprot »pravom romanu«), tako i na razini namjernog pokušaja rušenja ustaljenih konvencija bilo koje »podvrste« (roman-esej, roman-reportaža, antiroman kao antirealistički roman, antipsihološki roman, antikriminalistički roman). Centralni pak problem s kojim se ovaj pravac, odnosno orijentacija susreće — i koji je u neku ruku prirodno poticajan za cjelokupni takav analitički pokušaj — pri tome je prirodno destrukcija tradicionalnog romana kojeg afirmira roman realizma i konstituiranje potpuno novih »oblikovnih mogućnosti« kakve ostvaruju Dostojevski, Proust, Joyce, Kafka.

Dakako da ovo »centriranje problematike« oko analitičkih pojmova kojima se može zahvatiti roman i oko osnove za izgradnju tipologije nije »apsolutno«, jer ni tako orijentirani teoretičari nisu skloni da u analizi sasvim isključe »plan sadržaja«. Čini se da je praktički nemoguće, čak ni u heurističke svrhe, potpuno isključiti »referencijalnost« romana, činjenicu da roman »govori o nečemu«, jer ni analiza romana kao »tehničke igre« na može načelno izjednačiti partiju šaha i roman. Roman, naime, koji se zatvara u tehničku kombinatoriku ostaje do te mjere na periferiji interesa publike i kritike da postaje samo negativan primjer poput »praznog hoda« stroja koji isključivo sâm sebe pokreće i zbog toga je igračka koju i dijete brzo razbije ili zaboravlja. »Analitičari romana« stoga samo izuzetno nastoje ostati u nekoj »sferi imanencije«; njihova je »formula« zapravo ipak ona Roussetova »oblik i značenje«, uz uvjet da je književni oblik onaj koji u bitnoj instanciji određuje značenje.

Ova teza, međutim, teza da književni oblik određuje značenje, nije strana ni drugom pravcu razvoja teorije romana — to je teza koja možda jedina »ujedinjuje« cjelokupnu modernu teoriju romana — ali se središte interesa, a time i metode »pristupa« proučavanju romana, donekle premješta kod teoretičara koji teže *tumačenju* oblika romana. Interpretirati se može, naime, ne samo ovaj ili onaj roman, nego se interpretirati može i smisao pojedinih tipova romana (npr.

romana struje svijesti), kao i smisao cjelokupne pojave romana u novovjekovnoj povijesti. Takva tumačenja naravno ne mogu biti analitička — premda mogu imati analizu, pa čak i strogo strukturalnu analizu, kao ishodište — jer se već okvirna pitanja kao: Što je proza kao karakteristika romana?, Koji je odnos romana prema epu?, Koji je odnos romana i filozofije?, npr, ili: Kakav je smisao junaka romana?, nameću prije pokušaja određenja onoga što kao roman važi na strogo ograničenom književnoteorijskom području. Ako se u pravcu ovakvih pitanja sasvim napusti pokušaj da se roman odredi kao književna vrsta, tada, strogo rečeno, više uopće nije riječ o teoriji romana,[8] nego o filozofskim, sociološkim, povijesnim ili psihološkim tumačenjima, koja dakako mogu imati konzekvencije i za teoriju romana. No kada takva tumačenja, polazeći od jednog autora (kao Günter Anders, npr.) ili od nekih problema (kao problem proze kod Sartrea) ili od nekog niza romana (kao Arnold Kettle), pokušavaju da zahvate i dimenziju romana kao književne vrste, tada se ona susreću s analitičkim objašnjenjima i čine, smatram, prilog književnoznanstvenoj teoriji romana. Takve teorije, naime, doista u neku ruku polaze »izvana«; da li međutim »napolju« i ostaju, to nije stvar metode i ciljeva nego je stvar same izvedbe.

Naravno, problemsko bogatstvo modernih pokušaja da se roman objasni, analizira i da se tumači njegova pojava u povijesti ne može se ni ovakvim uvjetnim razvrstavanjem ni izdaleka obuhvatiti. Čini se, stoga, da bi na početku teorije romana bilo najbolje da kao upozorenje stoje oba naizgled protuslovna Heraklitova fragmenta: »Koji ljube mudrost valja da vrlo mnogo znaju« i »Mnogoznalost ne uči pameti . . .«.[9]

LUKÁCSEVA FILOZOFIJA I TEORIJA ROMANA

Da je Lukács jedan od vodećih marksističkih filozofa našeg stoljeća, to uglavnom priznaju i njegovi protivnici. Njegov je golemi opus i danas predmet često suprotstavljenih ocjena i disparatnih tumačenja, ali se značenje tog opusa za sudbinu filozofije u našem vremenu teško može osporavati. Lukács je utjecao na mnoge suvremene mislioce, čak i onda kada su ga najžešće kritizirali, ako ičim a ono misaonim naporom koji pored svih svojih brojnih »uspona« i »padova« u sebe uključuje neka bitna pitanja s kojima se filozofija u naše vrijeme suočila, i s kojima se još uvijek suočava. U tom je smislu Lukácseva filozofija instruktivna, čak ako i mislimo da više nije inspirativna. Lukács je možda filozof čije mišljenje valja prevladati; svakako nije filozof kojega valja zaboraviti.

Na nešto drugačiji način — čini se na prvi pogled — valja o Lukácsu govoriti kao o teoretičaru romana. Na tom području — misli se često — Lukács je jedan od začetnika suvremene književnoznanstvene teorije romana, ili je jedan od posljednjih branitelja danas zastarjele teorije o »klasičnoj« vrijednosti realističkog romana. Zanimljivo je da se ta kontraverzija ponekad izriče kao protuslovlje dviju »faza« u njegovom razvoju: *Teorija romana* bila bi prilog prvom, a *Današnji značaj kritičkog realizma* tipični uzorak za drugo stajalište. Pri tome se ipak u oba slučaja o Lukácsevoj teoriji romana razmišlja kao o relativno zasebnoj disciplini. Lukácseva filozofija i Lukácseva teorija romana kao da postoje jedino u nekom »susjedstvu«; njihove su veze neosporne, ali one kao da »stanuju« i kao da se razvijaju na sasvim odvojenim područjima.

Takvo je stajalište uvjetovano činjenicom da se naziv »teorija romana« upotrebljava danas u znanosti o književnosti tako često da ga i ne treba posebno objašnjavati. Čini se, naime, da nije sporno niz međusobno smisleno povezanih iskaza o nečemu nazvati »teorijom«, da jednu disciplinu u proučavanju književnosti valja označiti kao »teoriju književnosti«, a da roman svojim mjestom u sustavu književnih vrsta evropskog kulturnog kruga, svojim značenjem u razvoju čitavog niza književnosti i svojim položajem u skali ostvarenja visoke umjetničke vrijednosti neku takvu svoju vlastitu teoriju svakako zaslužuje. Naprosto se smatra da je roman dostojan »predmet« misaone obrade koja, ako je dosljedna i u nekoj mjeri iscrpna, osigurava relativnu samostalnost u okviru šireg sustava znanja koji se prirodno, prema istim kriterijima, naziva »znanost o književnosti«. Književnoznanstvena torija romana stoga se čini onim širim

područjem kojemu logično pripadaju brojni Lukácsevi radovi o romanu, tim više što vjerojatno najvažniji od tih radova nosi i naslov *Teorija romana*, pa se sasvim lako nameće zahtjev da jedino u tom smislu valja pokušati objasniti što je Lukács kao teoretičar romana uspio tako iskazati da to bude i danas relevantno u okvirima znanstvenog proučavanja književnosti.

Takav zahtjev, ipak, već na samom početku može izazvati ne mali nesporazum, jer teorija romana o kojoj Lukács izravno govori *nije* mišljena kao dio, kao neka disciplina ili kao razrađena hipoteza o strukturi i funkciji romana u okviru znanosti o književnosti. Lukácseva se knjiga tako doduše zove *Teorija romana*, ali ona ipak nosi važan podnaslov *Jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, a istovremeno je za najveći dio ostalih njegovih radova posvećenih romanu u najmanju ruku teško ustvrditi da po svojoj intenciji spada upravo u okvire onoga što se danas naziva »znanost o književnosti«. I tu doduše možemo reći da je *Povijesni roman* svakako napisan kao prilog nekoj vrsti književnoznanstvene tzv. historijske poetike, da su ogledi o pojedinim romanima, ili o pojedinim romansijerima, uglavnom književnokritičke namjene i da Lukács, osobito u kasnijoj fazi, očito ima na umu neku disciplinu koja se može i predmetno odrediti kao znanosti o književnosti, ali i tada ostaje činjenica da odnosi između znanosti o književnosti i filozofije za Lukácsa nisu takvi kakvim ih danas shvaća znanost o književnosti. Lukács, naime, tokom cjelokupnog svog rada metodologiju proučavanja književnosti izravno želi izvesti iz opće filozofske metodologije, pa je za njega ono što bismo danas označili kao »teorija romana« zapravo uvijek filozofska teorija romana. Predmetna i metodološka razgraničenja za njega nikada nemaju onaj smisao koji takva razgraničenja imaju u suvremenim književnoznanstvenim radovima.

Da to objasnimo, dovoljno je upozoriti na razvoj proučavanja književnosti, i posebno romana, u našem stoljeću, u rasponu — dakle — koji obuhvaća i Lukácsev opus. Ne smije nas, naime, olako zavesti činjenica što je Lukácseva *Teorija romana* objavljena 1916. (odnosno, kao knjiga, 1920), pa je ona u neku ruku »na početku« ubrzanog intenzivnog razvoja proučavanja romana, razvoja koji će dovesti do pravog razmaha različito orijentiranih, ali uvijek pretežno književnoznanstvenih teorija romana, osobito nakon pedesetih godina. Važno je pri tome da se dominantni tok razvoja znanosti o književnosti ipak sasvim jasno odvaja od Lukácsevih intencija i slijedi u načelu sasvim drugačiju osnovnu orijentaciju. Ta orijentacija započinje ruskim formalizmom, njeno je temeljno djelo *Razvijanje sižea* Viktora Šklovskog, a ona postavlja načelno drugačija pitanja i prirodno daje načelno drugačije odgovore od onih koje kasnije razvija i sâm Lukács. Tek otada se i može razabrati ona bitna razlika između znanstvene i filozofske teorije romana koja postaje odlučujuće važna i za razumijevanje Lukácsevog doprinosa književnoznanstvenoj teoriji romana.[1]

Formalistička teorija romana, naime, uglavnom se razvija ne temelju određene epistemološke razine s koje se pretpostavlja da znanstvena teorija treba omogućiti uvid u određene zakonitosti nekog niza pojava, bez obzira na stanovita tzv. »konačna pitanja«, recimo ona o smislu samih pojava ili o konačnim razlozima zašto se te pojave uopće pojavljuju. Teorija proze koju razvijaju ruski formalisti tako u načelu želi slijediti uzor prirodoznanstvenih

teorija; ona želi, barem u nekoj mjeri, zadovoljiti kriterije koje bi zadovoljavala tzv. epistemološki uređena teorija, kako bi se to danas reklo u skladu s, recimo, Kuhnovom epistemologijom. To će reći da formalizam upravlja svoj interes isključivo u pravcu objašnjenja načina kako se roman »pravi«, odnosno kako on funkcionira u sistemu književnih vrsta, kakve funkcionalne i strukturne osobine mora posjedovati djelo koje će odgovarati onome što publika zahtijeva upravo od romana itd. Tako upravljen interes potiče stvaranje i određene relativno samostalne metodologije, a takva metodologija, opet, otvara neko predmetno područje koje se, onda, može i »obrađivati« adekvatnim metodama i prezentirati relativno strogo utvrđenim terminima. Osnovne pretpostavke tako se u tom okviru ne razmatraju u smislu koji bi zahtijevao da se čitava »zgrada« teorije utemelji na nekim filozofskim istinama, na nekom pogledu na svijet i/ili na nekoj ideologiji.[2]

Premda se ne može bez daljega ustvrditi kako suvremena znanosti o književnosti u cjelini slijedi i razvija jedino takve tendencije, započete u formalizmu, ipak se ne smije smetnuti s uma da ne samo strukturalizam i semiotika, kao orijentacije koje izvorno slijede formalizam, nego i najveći dio svih manje ili više strogo znanstvenih teorija romana danas polazi u osnovi od drugačijih pretpostavaka no što to čini kako »mladi« tako i »stari« Lukács. Naravno, valja uzeti u obzir da većina suvremenih rasprava o romanu nisu sasvim čiste književnoznanstvene teorije, da su u velikom njihovom dijelu prisutne određene zamisli, teze i koncepcije razvijene u tradiciji kojoj i Lukács pripada, ali ipak, barem okvirno gledano, pojmovni aparat analize, terminologija i — što je najvažnije — ciljevi prema kojima se proučavanje upravlja, u pravilu su ipak određeni horizontom te i takve samostalne znanosti o književnosti kakvu su barem u nacrtu zamišljali upravo ruski formalisti.

Taj se nacrt razvija u smislu određenog shvaćanja književne vrste kao skupine djela koje uvjetuju dominantne konvencije, njegovi su osnovni pojmovi u modernoj razradi struktura i funkcija, a osnovna je metoda izvedena u biti iz lingvističkih modela analize tipova diskursa. Ne mora pri tome, dakako, biti zapostavljen »plan sadržaja«, ne mora se takva teorija nipošto shvatiti kao »formalizam« u smislu orijentacije na proučavanje isključivo oblikovnih elemenata književnog izraza, ali je cijeli sustav kako analize tako i sintetičkih zaključaka u osnovi ipak zamišljen kao metodološki postupak kojim se roman opisuje kao jedna književna vrsta koja funkcionira u sustavu svih književnih vrsta određene epohe i koja jedino u tom sustavu biva objašnjiva u biti kao način na koji se prenose određene umjetničke poruke.

Strogo uzevši tako za književnoznanstvenu teoriju romana odnos romana i zbilje *nije* nikakav problem. Naravno, u nekom posredovanom vidu i književnoznanstvene teorije romana bave se u nekoj mjeri i onim što se okvirno može označiti kao problem odnosa romana i zbiljskog svijeta, ali pojam zbiljskog svijeta pri tome u njima nema ulogu korelata moguće usporedbe: zbilja teoretičara književnosti izravno ne zanima kao mogući korelat odnosa, jer ono sa čime se on u analizama i opisima književnih djela susreće nije nikada neka stvarnost o sebi, stvarnost koju bi npr. roman opisivao, nego je uvijek već *obrada* neke izvanjezične stvarnosti kojom treba da se bave druge discipline. Ako tako i

moderne književnoznanstvene teorije romana zadržavaju određenu ideju o mimetičkom karakteru književnosti, one izravno ne ulaze u analizu pitanja o tome što zbilja doista jest i kako se izvanjezična stvarnost može odrediti kao korelat usporedbe. Nešto pojednostavljeno rečeno, književnoznanstvenu teoriju romana zanima način kako je roman »napravljen« i samo u tom okviru kako on prikazuje, odražava ili izražava neku zbilju, a ne zanima je, barem ne prvenstveno, kakva je ta prikazana zbilja u nekom odnosu prema »stvarnoj zbilji«. Ili, također bi se moglo reći da književnoznanstvenu teoriju romana ne zanima *istina* romana, nego je zanima *funkcija* romana u prenošenju nekih iskustava koja mogu, ali i ne moraju, biti na različite načine istinita ili lažna.

Lukács, međutim, tako reći počinje neposrednim problemom odnosa romana i zbilje: taj ga problem jedino u osnovi zanima i samo njemu su posvećene sve analize, interpretacije i sinteze, od *Teorije romana* do *Osobenosti estetskog*. Znatne promjene koje se mogu primijetiti u Lukácsevom razvoju pri tome dovode do različitih odgovora na pitanje o tome što je istina romana, odnosno na pitanje o tome kako se zapravo odnosi roman prema zbilji, ali te promjene nisu rezultat postavljanja sasvim novih pitanja o romanu, čak ni sasvim novog shvaćanja romana kao književne vrste, nego su redovno rezultat promjena u načinu na koji Lukács shvaća zbilju, odnosno ono što je doista zbiljsko u zbilji. Naravno da neka koncepcija zbilje uvjetuje i neke promjene u metodologiji proučavanja romana, naravno da ono što bismo mogli nazvati promjenom u shvaćanju općih filozofskih uvida mijenja u nekoj mjeri i pristup samom proučavanju romana, ali osnovna intencija ostaje pri tome uvijek sačuvana: tokom čitavog razvoja i tokom svih svojih različitih rasprava o romanu Lukácsa prvenstveno zanima *iskustvo* romana: njegova teorija romana stoga nije ni teorija romansijerskog umijeća, niti samo teorija jedna književne vrste, pa čak niti samo teorija jednog umjetničkog fenomena, nego je uvijek teorija koja sve to pokušava povezati u jedinstvenu filozofsku teoriju koja bi u krajnjim konzekvencijama trebala odgovoriti na pitanje o smislu romana u ljudskoj povijesti.

Takav osnovni stav korjeni se, dakako, u dugoj tradiciji proučavanja književnosti, kao i umjetnosti u cjelini, pa je prvo i najvažnije što valja reći o Lukácsevoj teoriji romana konstatacija da ona slijedi u osnovi onaj način mišljenja o umjetnosti koji je najdosljednije razvijan u Hegelovim *Predavanjima o estetici*, pa i u Hegelovom sustavu u cjelini. Pri tome je od odlučujuće važnosti da za Hegela umjenost *nije* fenomen koji treba objasniti analizom i usporedbom pojedinih umjetničkih djela — čime treba da se bavi empirijska znanost o umjetnosti — nego je umjetnost način na koji čovječanstvo postaje svjesno sebe; umjetnost je oruđe spoznaje isto tako kao i religija i filozofija. To znači da se pojam umjetnosti može deducirati iz logičkog razvoja ideja, što će reći, u konzekvencijama, da je i u umjetnosti prisutno ono isto iskustvo zbilje — ili, Hegel bi rekao: zbilja sama — koje je prisutno, doduše na drugačije načine, u religiji i u filozofiji odnosno znanosti. Tko tako želi doista smisleno i znanstveno relevantno govoriti o umjetnosti, taj mora — smatra Hegel — govoriti ne samo o umjetnosti nego mora govoriti i na temelju iskustva same umjetnosti. Konačna, završna filozofija, filozofija koja je upravo zato i jedina apsolutno istinita filozofija, mora stoga uključiti u sebe ne samo iskustvo svih onih filozofija koje

su joj prethodile u povijesti, nego ona mora podjednako tako uključiti i cjelovito iskustvo religije, iskustvo sve povijesno relevantne umjetnosti i iskustvo svih povijesno relevantnih ljudskih djelatnosti. Svaka je tako stvarno filozofska rasprava o umjetnosti ujedno i istovremeno rasprava i o onoj zbilji koja se povijesno uspostavila zahvaljujući svim načinima, zajedno s umjetnošću, na koje je čovječanstvo postalo svjesno sebe i vlastite istine. Hegel tako u svoju filozofiju uključuje i iskustvo umjetnosti, pa on uvijek kada govori o umjetnosti govori o cjelini ljudske spoznaje u kojoj tek umjetnost biva shvatljiva i u kojoj tek biva konačno i apsolutno objašnjeno i sve ono što je umjetnost upravo i jedino kao umjetnost mogla izreći o tome što doista jest. A baš takvu intenciju, intenciju da se filozofiranjem dopre do one konačne dimenzije smisla umjetnosti koja je od bitne važnosti za razumijevanje toka povijesti, zadržao je Lukács pored svih svojih razlika prema Hegelovoj filozofiji i Hegelovom načinu mišljenja.

Dakako, Lukácsevu filozofiju valja strogo razlikovati od Hegelove filozofije kako po pretpostavkama tako i po metodi mišljenja, jer Lukács kao marksist preuzima od Marxa i kritiku Hegelove filozofije. Ipak, Lukácseva kritika Hegelove filozofije nije usporediva s kritikom Hegelove sustavne filozofije kakva je implicite prisutna u modernoj znanosti o književnosti odnosno u njenim najvažnijim orijentacijama, a kakva je u filozofskim osnovama provedena i unutar one interpretacije marksizma koja je sklona da Marxovo obrtanje Hegela shvati kao poziv na znanstveno-empirijsko istraživanje. Lukács ne prihvaća Hegelov sustav, ali Lukács u osnovi prihvaća zamisao sustavne filozofije. Lukács filozofira u sustavu, što će reći da njegova filozofija želi obuhvatiti sva bitna pitanja s kojima se ljudska spoznaja susreće i želi odgovoriti na ta pitanja unutar određenog sustava kojem je ontologija temelj teorije spoznaje, teorija spoznaje temelj estetike, a vrijednosni sudovi izravno su istovjetni sa spoznajnim sudovima. Tako i unutar razmatranja koje se tematski bavi romanom za Lukácsa nema bitnih razlika između analize strukture romana i vrijednosnih određenja, kako onih koja se odnose na pojedine romane tako i onih koja se odnose na čitave epohe, na podvrste romana, pa čak i na opće određenje romana kao reprezentativne vrste epohe. Roman je, naime, za Lukácsa uvijek više nego samo jedna od književnih vrsta: roman je reprezentant uobličenog iskustva epohe koja jedino i preko romana, uvažavajući iskustva romana odnosno spoznaje koje roman izražava, postaje prepoznatljivom epohom svjetske povijesti: »doba romana« ujedno je »doba određene filizofije«, kao što je i doba određenih političkih zbivanja i, u krajnjim konzekvencijama, određena društveno-ekonomska formacija koja je »iznutra« razumljiva jedino ako sve njezine manifestacije možemo sagledati u jedinstvenom odnosu ekonomske osnovice i duhovne nadgradnje.

Analiza romana kao reprezentativne književne vrste epohe, kao i analiza stupnjeva u razvoju romana, pa zatim analiza pojedinih romana koji su opet reprezentanti određenih duboko ukorijenjenih pogleda na svijet, tako je za Lukácsa uvijek samo segment opće analize povijesnog svijeta. Njegova teorija romana mora se uokviriti zajedno s ostalim segmentima u spoznaju koja je i relativna i apsolutna istovremeno: ona je relativna, jer Lukács dopušta otvorenost znanstvene spoznaje koja napreduje u beskonačnost u detaljima i koja

se ne zatvara u horizont prošlosti (kao što to bijaše slučaj kod Hegela), ali ona je i na svoj način konačna i apsolutna, jer nove analitičke spoznaje ne mogu bitno promijeniti »ideju romana«, što će reći da se mora pretpostaviti kako ono što roman jest znamo nekako prije analize pojedinih romana. Time je izbjegnuta opasnost s kojom se susreće empirijska teorija romana, opasnost da u povijesnoj stvarnosti »tražimo« ono za što ne znamo što zapravo jest (tek na temelju pojedinih romana mogli bismo utvrditi što je roman i tada započeti traženje), ali je zato stalno prisutna druga vrsta opasnosti: dedukcija pojma romana neminovno se provodi na temelju uvida u totalitet epohe, uvida koji je mnogo širi od kategorizacije po književnim vrstama, pa čak i od razlikovanja umjetnosti, filozofije i religije, pri čemu taj temeljni uvid u totalitet epohe ne može biti osiguran ni sa čim drugim do pretpostavkom o àpsolutnom znanju.

Upravo u tom smislu Lukács započinje i svoje analize romana *Teorijom romana* koja, po njegovom vlastitom priznanju iz kasnije faze, najviše duguje Hegelovoj baštini, napose u smislu u kojem je ta baština sačuvana i u tzv. duhovnoznanstvenim koncepcijama.[3] U *Teoriji romana* Lukács je doista »opću dijalektiku žanrova tražio u biti estetskih kategorija«, on je doista »pokušavao da misaono shvati stalnost u promjeni, unutarnji preobržaj biti koja ostaje važeća«, povezujući »kategorije i povijest tješnje nego čak sam Hegel«,[4] ali njegova shema nije nipošto tek »samovoljna konstrukcija« — što on sâm donekle »pokajnički »priznaje[5] — nego je pretpostavka nužna za konzistenciju metode. Lukács, naime, mora u *Teoriji romana* poći od analize dva tipa kulture, od analize zatvorene, mitske i otvorene, danas bismo rekli: znanstvene kulture, jer je samo to najšira »pozadina« na kojoj se može izvesti povijesni slijed reprezentativnih vrsta: ep, tragedija, filozofija, epopeja i roman. Taj se slijed na može braniti empirijskim razlozima, ne može se dokazati da su upravo ep, epopeja i roman npr. karakteristične i ujedno reprezentativne vrste epohe ako ne pretpostavimo da se te njegove osobine mogu izvesti iz shvaćanja biti same povijesne epohe. Epski zatvoreni totalitet tako je objašnjiv jedino ako je zatvorena kultura upravo takva da je baš ep opisuje, izražava, pa na određeni način i konstituira, kao što transcendentni karakter epopeje, prije svega *Božanstvene komedije*, proizlazi jedino iz uvida u bitne razlike između kršćanske i grčke mitologije npr. Tako i demonizam, kao i ironijska struktura romana, ne može biti shvaćen niti obrazložen kao temeljna kategorija za »prepoznavanje« romana u povijesti i za analizu svega onoga što je roman bio, i što još može biti, bez uvida u zbilju epohe koju bitno određuje otvorenost, odnosno desakralizacija i čežnja za jedinstvom između čovjeka i svijeta koja više ne može biti zadovoljena. Stoga i junak romana mora odgovarati pretpostavci o slobodnom povijesnom individuumu kojeg konstituira, i koji ujedno obrađuje, građansku epohu, jer je konačna konstitutivna adekvacija imeđu strukture svijeta i strukture romana ona posljednja, a istovremeno i prva, postavka od koje polazi cjelokupna analiza, i s kojom ujedno takva analiza mora završiti kao sa svojim *credo* koji se može obrazložiti jedino izvan okvira samog raspravljanja o romanu. Slaganje između romana i svijeta, kao i bit ironije kao karakteristike romana, obrazlaže se tako jedino u najširem horizontu kojeg jedino ovako može eksplicirati završna teza prvog dijela *Teorije romana:*

»Za roman je ironija ove slobode u odnosu na boga transcendentalni uslov objektiviteta oblikovanja. Ironija koja u intuitivnom dvostrukom uvidu može razlikovati svijet koji je bog ispunio i svijet kojeg je bog napustio, koja vidi izgubljeni utopijski zavičaj ideje, koja je postala ideal, a koja ga, međutim, istovremeno shvaća u njegovoj subjektivno-psihološkoj uvjetovanosti, u njegovoj jedino mogućoj formi postojanja; ironija koja — sama demonska — poima demona u subjektu kao metasubjektivnu bitnost i tako, sluteći i neizričući, govori o prošlim i budućim bogovima kada govori o avanturama duša zabludjelih u nebitnoj i praznoj zbilji; ironija koja na patničkom putu unutarnjosti mora tražiti sebi primjeren svijet ne mogući ga naći, koja istovremeno oblikuje zlobu boga stvaraoca nad neuspjehom svih nemoćnih pobuna protiv njegove moćne i tašte petljavine i neizrecivo duboku patnju boga spasitelja nad njegovom nemoći što još nije došao u ovaj svijet. Ironija kao samoukidanje subjektiviteta koji je došao do kraja jest najviša sloboda koja je moguće u svijetu bez boga. Zato ona nije samo jedino moguć apriorni uvjet istinskog objektiviteta koji stvara totalitet, nego, zahvaljujući konstitutivnoj adekvaciji strukturalnih kategorija romana situaciji svijeta, uzdiže i ovaj totalitet, roman, do reprezentativne forme jedne epohe.«[6]

Zanimljivo je pri tome da već tu, upravo na području ranih Lukácsevih razmatranja romana, biva vidljiva Lukácseva ralika prema Hegelu. Hegel, naime, ne pridaje veću važnosti romanu; on smatra da je roman tek pokušaj da se prozom obuhvati totalitet građanskog svijeta, pokušaj koji, prema njegovom mišljenju, zapravo i ne može uspjeti jer roman nastaje u epohi kada bitne interese duha preuzima filozofija odnosno znanost. Hegelov donekle uzdržan i skeptičan stav prema romanu tako je posljedica njegove osnovne ideje o zatvaranju sustava koje je moguće tek zatvaranjem povijesti, pa je »priroda romana« naprosto proizvod prijelaza umjetnosti, odnosno poezije, u filozofiju tj. znanost: Roman ne može biti prava, čista umjetnost, jer je takva umjetnost ostvarena jedino u epohi klasicizma, u epohi kada umjetnost kazuje čovječanstvu sve ono što se na tom stupnju razvoja uopće može čuti i razumjeti. Hegel tako nema potrebe za ralikom između zatvorenih i otvorenih kultura, jer njemu je i njegova suvremena kultura »zatvorena« njegovim vlastitim sustavom apsolutnog znanja, dok Lukács mora takvu razliku pretpostaviti, mora upravo od nje započeti izlaganje o romanu, jer jedino na taj način roman i može dobiti samostalnost određenog fenomena nesvodivog na druge fenomene. *Teorija romana* tako je kritična prema Hegelu možda i više no što sâm njezin autor govori, jer doduše ne obrće Hegela u smislu povratka konkretnoj zbilji — što »kasni« Lukács zahtijeva — ali zatvaranju sustava konačnog i apsolutnog znanja ipak suprotstavlja kategoriju »otvorene« kulture koja je možda u nekom protuslovlju s općom idejom sustavne filozofije, ali koja upravo zato donosi onu mjeru otvorenosti i relativizma koja je neminovna za mogućnost dalje analize: Lukácsu roman već u *Teoriji romana* nije konačni oblik izražavanja određenog epohalnog iskustva, nego je tek jedan od načina na koji se epohalno iskustvo tako oblikovalo da može postati predmet daljih tumačenja i, u konzekvencijama, pretpostavka za konstatiranje reprezentativnih oblika koji možda više neće biti baš romani, ali koji će nužno nastati »na temelju« romana. Tako je i sâm donekle skeptični, pa i »otvoreni«, završetak *Teorije romana* izravno upozorenje kako se analiza romana mora nastaviti, jer za razliku od Hegelove koncepcije, romani i dalje ne samo da nastaju nego i zadržavaju svoju moć izražavanja onoga što je zbiljsko u zbilji, bez

obzira što nove i buduće oblike romana nećemo moći shvatiti isključivo po analogiji s onim što romani bijahu u prošlosti.[7]

Baš time je Lukács otvorio put filozofskoj teoriji romana, teoriji koja zadržava određene, možemo čak reći spekulativne okvire cjeline filozofiranja i koja se romanom bavi jedino kao segmentom unutar cjeline određene estetike, ali koja ipak nije zatvorena u sustav apsolutnog znanja u toj mjeri da ne bi dozvoljavala kritičku obradu i uvođenje i novih iskustava, kako onih iskustava koje donosi samo filozofsko proučavanje umjetnosti tako i onih iskustava koje sadrži i koje donosi umjetnost sama. Ideja konstitutivne adekvacije strukturnih osobina romana strukturi svijeta, naime, u takvoj teoriji nije naprosto izraz doslovne mimetičke koncepcije umjetnosti, jer ona zadržava mnogo širi horizont samog sagledanja odnosa umjetnosti i zbilje od onoga koji je prisutan u bilo kako shvaćenoj teoriji odražavanja. Upravo ono isto što je Lukács kasnije, u predgovoru *Teoriji romana*, označio kao nedostatak, tako se, s druge strane gledano, otkriva kao prednost: konkretna povijesna stvarnost, koja prema mišljenju »starog« Lukácsa nedostaje u njegovom mladalačkom spisu, postaje naime uporište za uspoređivanje onoga što roman govori s onim što stvarno jest, pa ono što stvarno jest u analizi okolnosti društvenog života dobiva karakter upravo one »prave zbilje« koju bi roman trebao naprosto »odslikati«. Kada je, međutim, riječ o strukturnim odnosima unutar zbilje i unutar romana, tada je stvar znatno drugačija: struktura svijeta kojoj odgovara struktura romana nipošto nije »zadata« nego se otkriva u analizi, između ostalog i upravo u analizi samog romana koji je i sâm sudjelovao na upravo takvom strukturiranju svijeta.

Kasniji Lukácsevi radovi izravno ili posredno posvećeni romanu upravo zato znače neki povratak na stajalište koje je *Teorija romana* uvelike prevladala, premda valja reći kako je određeni kontinuitet u Lukácsevom mišljenju zadržan u većoj mjeri no što bi se to moglo činiti ako preveliku važnost pridamo nekim književnokritičkim sudovima o pojedinim romanima i ili nekim zalaganjima za ideju socijalističkog realizma koju je Lukács u kasnijoj svojoj fazi podržavao, pa čak i djelomično izgradio. Temeljni obrat u Lukácsevom studiju romana, naime, doduše nastupa u radovima o realizmu, jasno je već ocrtan u diskusijama objavljenim u časopisu *Linkskurve*[8] i teorijski je na području povijesti književnosti najbolje razrađen u knjizi *Povijesni roman*, ali je pri tome osnovna namjera da se u cjelini izgradi određena filozofska teorija romana, koja uključuje kako znanost o književnosti tako i estetiku, ostala nepromijenjena. Tako zvuči danas možda paradoksalno da upravo ti Lukácsevi radovi iz kasnije faze, radovi koji su obrazloženo kritizirani sa stajališta jedne nove i šire interpretacije marksizma, radovi koji sadržavaju i ne male izravne promašaje u ocjenama vrijednosti pojednih romana, po nekim svojim aspektima ostaju bliži književnoznanstvenoj teoriji romana od Lukácsevih elaboracija u samoj *Teoriji*.

Takva se tvrdnja može na slijedeći način obrazložiti: nakon *Teorije romana* Lukács je ipak zadržao tezu o romanu kao reprezentativnoj književnoj vrsti epohe i doista je tu tezu pokušao, na što i sâm upućuje, potvrditi konkretnim povijesnim, odnosno književnopovijesnim analizama. To ga je prirodno upućivalo prije svega na devetnaesto stoljeće, odnosno izravno na epohu realizma kao ono književnopovijesno razdoblje u kojem se visok status romana među svim

tipovima diskursa najlakše izravno može pokazati i u kojem postoji obilje primjera takvih romana kakvi su u svakom pogledu reprezentativni za književno, pa i za cjelovito umjetničko stvaranje u određenoj povijesnoj situaciji. Osim toga, samo iskustvo realističkog romana, odnosno ono na što sâm realistički roman ukazuje, što izričito govori i što izražava, upućuje tada na donekle suženu mimetičku koncepciju, jer ne samo da je realistički roman izgrađen na takvoj poetici, nego on izravno, kako tematski tako i oblikovno, sugerira određena pitanja i upravo takvu razradu tih pitanja kakva odgovara stanovitom pogledu na svijet. Povezati taj pogled na svijet s osnovnom strukturom svijeta očito je tada najlakše u kategorijama društveno-političkog razvoja, a upravo te kategorije zaokupljaju Lukácsa to više što se iscrpnije bavi marksizmom kao svojevrsni znanstveni teoretičar. Ni tada, doduše, Lukács nikada ne zaboravlja, niti u samom svom mišljenju zapostavlja, opću filozofsku pozadinu rasprave o romanu, odnosno o pojedinim romanima, ali se njegova pažnja sve više upravlja isključivo na konkretni studij građanskog društva, pa mu realistički roman devetnaestog stoljeća postaje u neku ruku paradigmom za pristup romanu u cjelini. A kako je pak u tako orijentiranoj teoriji romana jedan određeni odnos romana i zbilje pretpostavljen i nadređen svim drugim odnosima, budući da je i sama zbilja shvaćena prvenstveno kao stanje društvenog života, analiza odnosa romana i društvene zbilje biva prirodno nalik opet određenoj znanstvenoj teoriji, teoriji donekle ograničenoj horizontom vlastitog pristupa i polaznim pretpostavkama koje se više izravno ne razmatraju niti se mogu izvesti iz analize cjelokupne strukture romana kao književne vrste.

Svakako da ova promjena zanimanja koja ide od općeg nacrta duhovnopovijesnog razvoja i analize otvorene kulture prema analizi društveno-političkih odnosa koji uvjetuju ono što će važiti kao zbilja, proizlazi i iz određenih promjena u općem Lukácsevom filozofskom stajalištu, ali valja zapaziti da je neka vrsta tematskog prekida, i promjene u načinu mišljenja, jasnija i uočljivija od promjena u osnovnoj filozofskoj orijentaciji. Lukács, naime, osobito nakon *Povijesti i klasne svijesti* počinje pisati znatno drugačije no ranije: on se sve više posvećuje drugačijim temama, a uvelike se mijenja i sam njegov stil i način filozofiranja. Čini se tako kao da *Teoriju romana* i *Povijesni roman* npr. naprosto nije napisao isti autor! Za ovu svrhu naravno nije od veće važnosti ulaziti u analizu razloga za takve promjene, koje su inače, s drugog stajališta, veoma zanimljive jer vjerojatno otkrivaju donekle neobičnu, možda čak i veoma poučnu, duhovnu biografiju, ali je za Lukácsevo shvaćanje romana i u onom kontekstu svakako veoma važno što se u njegovim posljednjim djelima na neki način vraća početna širina filozofskog zahvata u problematiku romana, no neke se kvalitete prvih obrada nisu vratile: Lukács kao da u posljednjim djelima pokušava »izgladiti« donekle krivudavu crtu vlastitog misaonog razvoja, crtu koja bilježi velike oscilacije ako se promatra suviše izbliza, ali, koja gledana u perspektivi, i nije tako izlomljena kao što su to često bili skloni vidjeti njegovi kritičari.

U okvirima danas dominantnog shvaćanja odnosa marksizma i umjetnosti tako se može ustvrditi da kasnije Lukácseve razrade problematike romana znače neko osiromašenje prema *Teoriji romana* prije svega zbog određenog

vrijednosnog shematizma koji je opteretio Lukácseve filozofske, književnopovijesne i osobito, književnokritičke analize romana sudovima koji danas zvuče kao predrasude. To se odnosi prije svega na opću ocjenu modernizma koja je u svim Lukácsevim radovima izrazito negativna: vrhunac u razvoju romana prema Lukácsevu mišljenju postiže roman polovine devetnaestog stoljeća, a tada nastupa »silazna faza« koja se očituje u dezintegraciji svih duhovnih tvorevima, pa tako i onih oblika koji teže sintetičkom izražavanju iskustva epohe. Pravi, veliki roman kao i prava, velika filozofija tako su za Lukácsa uvijek prošlost, a takvoj se prošlosti suprotstavlja tek nada u nove sinteze koje bi trebala da donese epoha socijalističkog realizma. Ako u tom okviru ostavimo po strani neke sudove koji su inspirirani očito sasvim neknjiževnim i nefilozofskim razlozima, valja ipak primijetiti da je Lukács bio svjestan kako buduća sinteza socijalističkog realizma još nije postignuta, a osuda modernizma pri tome kod njega je mnogo dublje utemeljena i mnogo bolje obrazložena no što se to može ustvrditi na temelju nekih isključivo vrijednosnih ocjena. Lukácseva ocjena modernizma ne može se svesti na iskaze neke političke pragmatike: on je i u kasnijim svojim redovima o romanu zadržao širinu općepovijesne perspektive i njegovi sudovi o modernom romanu nisu naprosto polemike, pa čak nisu ni uvjetovani isključivo konzervativnim ukusom, premda se čini da u tom pogledu Lukács ostaje pristaša određenog vladajućeg ukusa druge polovine devetnaestog stoljeća uključujući sva protuslovlja takvog načina prosuđivanja. Lukács, naime, bez obzira na pojedinačne sudove uvijek polazi od pretpostavke o smislu cjeline, pa se i njegove ocjene u tom kontekstu odnose na epohalne sudove o smislu i vrijednosti čitavih epoha i nikada ne proizlaze jedino iz pojedinačnih sviđanja ili nesviđanja. On tako npr. priznaje stanovit dignitet Kafki ili Joyceu, ali on jedino ne priznaje da takvi tipovi romána imaju epohalnu vrijednost, a epohalnu im vrijednost osporava jer oni ne odgovaraju, prema njegovom mišljenju, određenoj spekulativnoj konstrukciji duhovno povijesnog razvoja, konstrukciji koja se u biti načelno ne razlikuje od one upotrijebljene u *Teoriji romana*, ali koja se sada želi »predstaviti« i opravdati kao konačni rezultat kako općeg filozofskog uvida tako i znanstvene analize.

Time ponovno dolazimo do uvida u sličnost između Lukácsevih kasnijih radova i barem nekih suvremenih književnoznanstvenih teorija romana. Lukács, naime, oslanjajući se na iskustvo realističkog romana poduzima široko zamišljenu sociološko-filozofsku analizu koja treba pokazati kako je, recimo, Balzac stvorio reprezentativni tip romana jer je uspio zahvatiti i izraziti totalitet vlastite epohe, epohe koju sada određuje uspon kapitalizma. Balzac je, smatra Lukács, takvo iskustvo uspio izraziti sa svim protuslovljima koja su prisutna u društvenoj zbilji i sa svom onom konkretnošću koja nužno nedostaje filozofsko-povijesnim analizama, a koja je ne samo bitna osobina umjetnosti nego je u neku ruku i neminovna ako želimo određenu epohu, pa čak i samo stanje društvenog života, »prozrijeti« do one dubine na kojoj se vidi što je upravo bit te epohe i njena unutarnja konzistencija. Svojevrsna apologija realizma tako je Lukácsu sredstvo da se utvrdi upravo ono što roman čini romanom, a to je, recimo, začudno nalik Hegelovim određenjima romana kao širokog prikaza društvenog totaliteta.[9]

Ono što današnjeg čitaoca možda najviše smeta u takvim Lukácsevim analizama Balzaca i ostalih romanopisaca epohe realizma, pa i brojnih romana obuhvaćenih u analizi tipa nazvanog »povijesni roman«, to je neko siromaštvo pojmovnog aparata, jer temeljne kategorije kao »organsko jedinstvo«, »odražavanje društvenih zbivanja«, »sadržaj«, »jedinstvo općeg i pojedinačnog« i »konkretna društvena stvarnost« npr., koje treba da posluže ne samo analizi nego i usporedbi romana i zbilje zvuče danas suviše apstraktno za stvarnu sociološku analizu, a ponavljaju se do te mjere učestalo da često prikrivaju ponekad veoma uspjele pojedinačne sudove, važne uvide i uspjele razrade. Odnos romana prema zbilji, međutim, Lukács ipak uspijeva postaviti i do neke mjere konkretizirati ako prihvatimo dvije temeljne pretpostavke, dvije pretpostavke koje su kod Lukácsa »pomirene« bez obzira što su u načelu donekle protuslovne. Prva je pretpostavka da je zbilja kao korelat romana odrediva kao stanje društvenog života, a druga je pretpostavka da se u proučavanju umjetnosti, pa prema tome i romana, vrijednosni sudovi ne mogu odijeliti od deskriptivnih, odnosno da je ono što bismo u današnjoj terminologiji nazvali strukturom ujedno i vrijednost.

Određeno protuslovlje između te dvije pretpostavke sastoji se u tome što analiza koja govori o odnosu romana prema stanju društvenog života naprosto mora ograničiti svoj vidokrug na ono što je poznato o zbilji iz »drugih izvora«, recimo iz povijesnih dokumenata i njihove interpretacije, pa usporedba između takve zbilje i romana postaje usporedbom koja nije nužno i vrijednosni sud. Roman koji točno odražava stanje društvenog života u nekom razdoblju bio bi tako »dobar roman« samo ako je ili njegova vrijednost isključivo u točnosti, ili ako je to stanje društvenog života o sebi dobro. Lukács očito ne može prihvatiti ni jednu od ovih konzekvencija, ali ga to onda vodi do mukotrpnih razrada specifičnog načina odražavanja koji je svojstven umjetnosti, s jedne strane, kao i do uvijek novih ocjena i procjena stanja društvenog života u cjelini, s druge strane, do procjena koje bi morale biti irelevantne s obzirom na vrijednost romana, ali koje se ne mogu zanemariti jer i moderni romani, npr. oni Kafke i Joycea, točno i prema tome »dobro« odražavaju »loše« stanje društvenog života. Te mukotrpne razrade, rekao bih, pored sve erudicije i filozofskog talenta njihovog autora nisu dovele do pravih rezultata jer stalno jedinstvo vrijednosnih i opisnih sudova nužno izaziva nerazlučive spletove razloga i uvjerenja koja jednom zvuče veoma uvjerljivo, ali odmah zatim izazivaju pomisao da se neka sasvim proizvoljna književnokritička ocjena uzdiže na rang transcendentalne kategorije: kada Lukács doista govori o epohalnom a kada o politički aktualnom, to se — recimo — u njegovim analizama modernog romana, ili u analizama romana socijalističkog realizma, nikada ne može točno razlučiti.

Naravno to opet ne znači da se vrijednosne i opisne kategorije moraju u svakom slučaju strogo razdvojiti, da epohalne ocjene romana nemaju nikakvog smisla i da se unutar suženog pojma zbilje kao stanja društvenog života ne može ni postaviti, niti analizirati, karakterističan i važan odnos romana i zbilje. Naprotiv, Lukácsu valja priznati napor da se prevladaju određena ograničenja strogo empirijske odnosno pozitivističke metodologije, kao što valja i priznati da taj nepor ide u pravcu izgradnje filozofski obrazložene teorije romana unutar

određenog sustava filozofiranja, premda ne treba zaboraviti da toj filozofiji ipak odgovara jedno određeno iskustvo romana koje nipošto ne važi danas onako kako je važilo za Lukácsa. Rekli bismo tako, parafrazirajući samog Lukàcsa, da konstitutivna adekvacija u Lukácsevom slučaju postoji između kategorija njegove filozofije i strukturnih kategorija realističkog romana, ali da je uvelike sporno da li ista konstitutivna adekvacija postoji između kategorija realističkog romana i Lukácseve filozofije s jedne strane i strukture suvremenog svijeta s druge strane.

Ne bi se, doduše, moglo reći da Lukács ide u mislioce koji su za volju sustava zapostavili činjenice. Taj prijekor — koji se redovno s nerazumijevanjem upućuje Hegelu — na može se ni u kojem slučaju uputiti Lukácsu koji se naprotiv u svojoj kasnijoj fazi sve više želi okrenuti povijesnim činjenicama, koji želi obuhvatiti što veću i opsežniju činjeničnu građu i koji upravo želi i iskustvo romana razumjeti u odnosu na činjenice o kojima roman govori. Upravo ta potreba da se uvaže činjenice o kojima roman govori i vodi Lukácseve analize romana prema uporištu tumačenja isključivo u tematici, pa njegova tematska analiza tada dobiva prvenstvo i izbor tematike vidi kao bitnu odrednicu vrijednosti romana.[10] Kako pak vrijednost romana u tom okviru biva barem u konačnim konzekvencijama sagledana u horizontu procjene vrijednosti cjelokupne epohe, odnosno »pravca povijesnog kretanja«, odnosno ideološke kritike koja jedina takvu procjenu može dati. Lukácseve analize romana bivaju logično vođene ovakvim stavovima:

»... Balzac nije samo stvorio tip romana razočaranja, nego je i iscrpio krajnje mogućnosti toga tipa romana. Njegovi nasljednici, koji su »dalje« razvijali ovu vrstu, kretali su se linijom dekadencije, ma koliko su bili veliki pisci. Njihova dekadencija bila je izraz društvene i historijske nužnosti.«

Mit o dekadenciji postaje tako uporište Lukácsevih razmatranja o romanu iz njegove kasnije faze, a to je možda u okviru njegove filozofije romana ono uporište koje najteže može odoljeti kritici. Filozofija tu, naime, gotovo neprimjetno prelazi u mitologiju, pa filozofska težnja za obuhvatnošću i kritičkom analizom svih pretpostavaka podliježe mitskom zahtjevu za univerzalnošću i apsolutnim apodiktičkim sudovima. Ovdje nije mjesto da se raspravlja o Lukácsevom doprinosu izgradnji mita o dekadenciji,[11] ali baš zato valja napomenuti da sklonost prema mitu o dekadenciji nipošto ne obezvređuje sve Lukácseve napore da se roman shvati u povijesnom kontekstu i da se ono što roman govori pokuša izgovoriti na način filozofije i/ili znanosti. Njegove u pravilu široko zasnovane analize tako ostaju barem u dva smisla važne i danas: one su, prvo, važne kao prilog razumijevanju izravne društvene »pozadine« na kojoj se izgrađuje i roman kao vrsta i pojedini tipovi odnosno podvrste romana, a važne su i, drugo, kao prilog naporu da se problematika shvaćanja, analize i tumačenja romana sagleda u okviru širem od okvira bilo koje znanosti. Lukácseve su analize romana tako s jedne strane od izravnog interesa za svaku sociologiju kulture i za svaki pokušaj razumijevanja najšire shvaćene funkcije romana, a s druge su strane poticajne i za razvoj takve filozofije romana kakva ne mora uvijek nužno ući u okvire mita o dekadenciji.

Obje se takve dimenzije mogu jasno razabrati u posljednjim Lukácsevim radovima. Razrada fenomena estetskog tako u *Osobenosti estetskog* dobiva najšire moguće granice, pa je takva širina zahvata i količina analizirane građe u neku ruku nezaobilazan uvjet za proučavanje svih onih odnosa u kojima se roman može i mora pokušati sagledati, a završetak jednog predavanja — kojim i završava ovaj izbor tekstova o romanu — izravno upućuje kritiku svakom znanstveno-pozitivističkom sužavanju horizonta, kritiku koja se, smatram, može shvatiti i kao samokritika:

»Samo velika filozofija i velika umjetnost (kao i primjereni načini ponašanja pojedinih djelatnih ljudi) djeluju u tom smjeru, ostaju bez prinude očuvani u paćenju čovječanstva, akumuliraju se kao uvjeti jedne pripravljenosti: da se ljude iznutra pripremi za carstvo slobode. Pri tome se, prije svega, radi o jednom društveno-ljudskom odbijanju onih tendencija koje ugrožavaju ovo očovječenje čovjeka. Mladi Marx je, na primjer, u vladavini kategorije »imanja« spoznao jednu takvu središnju opasnost. Ne kulminira slučajno u njega čovjekova borba za slobodu u perspektivi da ljudska osjetila trebaju postati teoretičari. Zato sigurno nije slučajno da su uz velike filozofe Shakespeare i grčki tragičari igrali tako veliku ulogu u Marxovom duhovnom formiranju i u njegovu životu. (Ni Lenjinovo poštivanje *Appassionate* nije slučajna epizoda.) U tome dolazi do izraza da klasici marksizma, u suprotnosti spram njihovih, na egzaktno manipuliranje usmjerenih epigona, nisu nikada izgubili iz vida posebnost načina na koji se može ozbiljiti carstvo slobode. Oni su, dakako, znali isto tako jasno ocijeniti nezaobilazno fundirajuću ulogu carstva nužnosti.

Danas, pri pokušaju obnove Marxove ontologije, mora se zadržati oboje: prioritet materijalnoga u biti, u kakvoći društvenoga bitka, ali istodobno s tim i uvid da jedno materijalističko shvaćanje zbiljnosti nema ništa zajedničko s danas uobičajenom kapitulacijom pred objektivnim i subjektivnim partikularnostima.«

Stoga na kraju valja upozoriti da Lukácsevi radovi koji se izravno ili posredno odnose na problematiku romana, sagledani u cjelini, u najmanju ruku upozoravaju na mogućnost da se problematika romana doista sagleda iz aspekta odnosa romana prema povijesnoj zbilji, a da takav pokušaj može i te kako plodonosno utjecati na uvid u neka ograničenja kojih se strogo književnoznanstvene teorije romana teško mogu osloboditi. Lukácseva filozofija i Lukácseva teorija romana tako se uzajamno uvjetuju u dvosmislenosti koja je namjerno prisutna u naslovu ovog predgovora: Lukácseva filozofija nije bez važnosti za suvremenu teoriju romana, baš kao što je njegova teorija romana ujedno i filozofija romana koja se može suprotstaviti, ali i povezati, sa znanstvenom teorijom romana.

PRIVATNI SVIJET ROMANA

Pripovijedanje o totalnom svijetu (u uzvišenom tonu) zvalo se ep: pripovijedanje o privatnom svijetu u privatnom tonu zove se r o m a n.

Wolfgang Kayser: Jezičko umjetničko djelo

Danas već glasovito Kayserovo odredenje romana kao privatne priče u privatnom tonu izvedeno je iz opreke prema epu koju jedva da je potrebno šire obrazlagati. Svakom je čitaocu jasno da se Ahil, Odisej i Eneja ne razlikuju od Toma Jonesa, Julijena Sorela ili Ivana Karamazova samo po individualnim nego i po generičkim osobinama: prvi su heroji (što će reći: polubogovi), dok su drugi »obični« ljudi koji pokušavaju naprosto »živjeti svoj život«. Ne može se, doduše, reći da izmedu jednih i drugih nema i nekih sličnosti u riziku borbe i pustolovine, u nekom naporu traganja i, prije svega, u sudbini koja osmišljava kako njihovu pobjedu tako i poraz u sukobu sa svijetom, ali razlike se čine daleko važnijim: junaci epa su reprezentanti ljudski tipova, a junaci su romana individualizirani karakteri. Dodamo li tome kako se psihološkom karakterizacijom ocrtani karakteri u romanu mijenjaju i razvijaju tokom pripovijedanja, dok su junaci epa statički i pretežno etički karakterizirani, pa zatim još uvedemo li razliku odmjerenog i uzvišenog stiha, s jedne strane, a diskurzivne i fleksibilne proze, s druge strane, dobili smo osnovnu shemu opozicije kojoj je teško bilo što prigovoriti. Očito nije sporno da se roman i ep ne samo razlikuju nego i da se njihove razlike mogu shvatiti i analizirati u nekoliko nizova suprotnosti. Sporno je, medutim, da li te suprotnosti dobro ujedinjuje kategoriju privatnosti i sporno je, takoder, kako zapravo shvatiti privatni karakter romana.

Odredivši roman kao pripovijedanje o privatnom svijetu, Kayser očito ima na umu opreku prema javnosti. Ipak, on se u rečenici koja je ovdje istaknuta kao moto s pravom ustručava da ep odredi javnošću. Upotrebljava kategoriju totaliteta koja je, uostalom, u skladu s tradicijom analize književnog roda epike od Goethea i Hegela do Staigera.[1] Opće je i uglavnom široko prihvaćeno mjesto te tradicije, naime, da epiku karakterizira takva širina izlaganja kakva ima za svrhu neku «sliku svijeta« u cjelini, neku ideju obrade totaliteta iskustva koje se svjesno i namjerno ne želi ograničiti na dio ili na fragment nečega što se u svakom slučaju želi »obuhvatiti«. No, upravo tu nastaje problem koji ne upućuje baš tako

prirodno u pravcu Kayserovih rješenja. Suprotnost totalitetu epa bila bi parcijalnost romana, a roman očito zadržava epski zahtjev za totalitetom kao svoju osnovnu osobinu. Ostaje tako da roman ili ne uspijeva oblikovati cjelinu onako kako to čini ep, ili je razliku između romana i epa potrebno tražiti na nekoj drugoj razini razmatranja, odnosno u nekim drugim generičkim osobinama. Pri tome se, međutim, susrećemo s najmanje dvije temeljne teškoće.

Prva je teškoća vezana sa samim određenjima književnih vrsta. Slijedimo li, naime, Kayserov način razmišljanja, kategoriju totaliteta valja u književnoteorijskom smislu shvatiti kao elaboraciju teme; inače bismo morali prihvatiti i slijediti hegelijansku tradiciju teorije književnih rodova. Valja imati na umu da jedino Hegel, strogo rečeno, ima pravo govoriti doslovno o epskom totalitetu; jedino u njegovoj *Estetici* ep se može odrediti na temelju objektivnosti epike prema subjektivnosti lirike, pa jedino tako epski totalitet biva cijelim sustavom dedukcije izveden kao nužni stupanj u samospoznaji čovječanstva, kao stupanj umjetničke spoznaje koja na stupnju predodžbe prepoznaje čitav svijet kao »sliku« duha. Ako ne prihvatimo Hegelov sustav u cjelini, pa zatim i njegov način izlaganja problematike književnih rodova, ideja o totalitetu epa, kao i romana, ne može značiti ništa drugo nego stanovit obuhvatni zahvat u obradi, odnosno književni postupak takve elaboracije teme koja iscrpnošću omogućuje svojevrsnu sintezu »malih oblika«. No, u tom slučaju ne važi ni Hegelovo određenje romana kao građanske epopeje, određenje koje je uvjetno izvedeno iz načelne neostvarljivosti pokušaja osuđenog da uvijek bude samo pokušaj. Jedino je Lukács u *Teoriji romana* tako totalitet romana pokušao odrediti u biti negativnim kategorijama: demonskim traženjem i fiktivnim oblikovanjem smisla koje ironiju uzdiže do bitne odrednice romana.[2] U takvoj spekulativnoj razradi teorije književnih vrsta — koja, uzgred budi rečeno, ima i svoje prednosti[3] — međutim, razlika između romana i epa ne može se svesti na odnos privatnosti i javnosti.

Druga je, i ne manja, teškoća sadržana opet u takvoj osnovnoj karakteristici kakvu valja pridati upravo romanu kao bitnu razliku prema epu, na razini, dakle, dovoljno općenitoj da obuhvaća sve tipove i vrste romana, odnosno sve žanrove koje shvaćamo kao neku jedinstvenu skupinu sličnih djela. Kayser očito smatra da je generičko određenje romana moguće, da postoji nešto što ujedinjuje sve povijesno utvrdive žanrove koje nazivamo romanima, pa se u tom smislu ne može zadovoljiti osobinama kao što su naprosto »proza« i »duljina«. Ako je roman, međutim, prozno djelo koje eleborira vlastitu temu — kao što bi se moglo zaključiti iz Kayserovog načina argumentacije — pojam privatnosti tome nipošto nužno ne pripada. Privatnost romana prema totalitetu epa može se tada izvesti jedino uz pretpostavku da pojam privatnosti uključuje partikularizaciju, ali to onda zahtijeva, opet, sasvim osoben pravac razmišljanja.

Kayser, reklo bi se međutim, vlastitu definiciju romana želi historizirati; on govori o tome da je privatno čitanje romana zamijenilo javno slušanje epa, da je roman obradio život svojih junaka unutar one sfere njihova života koju ep nije smatrao osobito važnom, koju je, dapače, redovno izostavljao jer ga je zanimao život naroda ili neke druge šire zajednice, a ne život pojedinca u onim njegovim manifestacijama koje se tiču prije svega užeg kruga porodičnog života. Za sve se

to stvarno mogu naći brojne potvrde. Roman se odista bavi pojedincem u krugu njegove porodice i najuže okoline, pa karakteristična »mjesta« na kojima se u romanu ukrštaju fabularni nizovi, na kojima se susreću osobe i počinju i završavaju bitne akcije, nisu mjesta koja istu ulogu igraju u epovima. U romanu to su stanovi pojedinaca, krčme i svratišta, škole i ulice, a nisu bojna polja, trgovi, skupštine u kojima se vode međusobne rasprave ratnika ili svetišta u kojima se vode rasprave ratnika i bogova. Roman se doista bavi onom »stranom« života koja je okrenuta prema svemu što nismo uvijek voljni izložiti svačijem pogledu i procjenjivanju. Neka vrsta reprezentativne javnosti doista karakterizira jedino ep; jedino se u njemu svi ponašaju kao da su izloženi upornim pogledima ljudi i bogova, dok roman iznosi uvijek, donekle i perfidno, čak i ono što bi bilo najbolje sakriti sa jakom tendencijom što svoj konačni i najdosljedniji izraz postiže u struji svijesti koja ne uvažava više nikakve razloge doličnosti, morala i estetičke prikladnosti.

Nadalje, u nekom povijesnom slijedu počeci se romana mogu razabrati u priči koja se bavi nedaćama zaljubljenih i/ili nekom idilom u kojoj oni svoju vlastitu sreću traže i izgrađuju što je moguće dalje od očiju najšire javnosti. Erotski roman helenizma u tom se smislu svakako suprotstavlja epu upravo time što daje presudnu važnost nečemu što nije bitno za sudbinski život zajednice. Sudbina koju u epu posjedovahu jedino heroji i bogovi »poklonjena« je tako i pastirima, pa čak lutalicama u biti sumnjivog morala; i takvi su se ljudi mogli spasiti, kao Apulejev Lucije npr., nakon što su prošli sudbinske nedaće koje su se u biti jedino njih kao pojedinaca mogle ticati. Rečeno kategorički, tu je svakako već prisutno nešto od onog »bijega u privaciju« koji se danas tako često spominje kada se govori o intelektualcima koji se ustručavaju javnog iznošenja vlastitih mišljenja o općedruštvenim problemima. I s tog stajališta, dakle, roman, čak i prije no što se oblikovao kao zasebna i visoko cijenjena književna vrsta, pokazuje neku tendenciju prema »zatvaranju« vlastite problematike u sferu koja se čini »suženom« s obzirom na epsku širinu, pa s tog aspekta privatnom, za razliku od opće sfere koja se u tom smislu čini garancijom epskog totaliteta.

I na kraju, ako Cervantesov *Don Quijote* shvatimo kao prvi veliki roman evropske književnosti — za što postoje mnogobrojni razlozi — nema nikakve sumnje da se zgode i nezgode Viteza tužnog lika i njegovog perjanika zbivaju unutar njihovog privatnog svijeta, premda ih je na određeni način javnost prihvatila. Oni su javno — ako to tako moramo reći — izloženi poruzi i javnost ih prihvaća jedino kao predmete ne odviše suptilne zabave; samo privatno postoji i njihova osobna tragedija i veličina, kao što oni i samo privatno donose presudne odluke: život je Don Quijotea samo privatni život u sukobu s javnošću, u sukobu koji je postao temom romana i baš time privatnu osobu uzdigao na stupanj nečega što može imati i javno značenje.

No, unatoč svemu tome, privatni karakter pripovijedanja i privatni ton ne mogu se bez daljnjega prihvatiti kao bitne osobine romana naprosto zbog toga jer nije jasno zašto se određenja privatnog i javnog ne bi mogla i obrnuti. U cijeloj ovoj argumentaciji pretpostavlja se da se javnost odnosi na javne poslove, a da su javni poslovi oni, i samo oni, poslovi koji se tiču upravljanja zajednicom: »stvar javnosti« misli se doista kao *res publica*, s konotacijama koje idu na

stvarnu demokratsku javnost onoga što je sadržano u pojmu republike. Privatno je pri tome, pak, ono što se odnosi jedino na osobno, ali očito na ono i takvo osobno koje nema važnosti za druge; što se drugih prvenstveno ne tiče. Čitanje romana u tom je smislu doista privatno jedino ako ono što u romanu piše nema važnosti za općenitost, ako to nije »stvar« zajednice i nema nikakvog posla s upravljanjem državom. Strogo uzevši, »javno« pri tome postaje zapravo »službeno«, u onom smislu u kojem govorimo o javnim službenicima i javnim poslovima. No, tada je zapravo samo čitanje pisama koja su jedino meni upućena privatno, a čitanje romana nije; ako ja svoje osobne stvari opišem u romanu, opisao sam ih da bi ih potencijalno svi čitali, pa tada moj osobni, privatni roman postaje »javnom stvari«. Roman tako nije privatan za razliku od javnog epa, nego je bitno što u njemu obrađena »privatna sfera« postaje činiocem javnosti.

Pokušaj određenja romana kao pripovijedanja o privatnom svijetu u privatnom tonu morao se, naime, osloniti prije svega na pojam privatnog svijeta, jer se sâm »ton« inače ne bi mogao shvatiti u opreci javnog i privatnog. Uzet sâm za sebe, termin »ton« upućuje na staru retoriku i na njezino razlikovanje između visokog, srednjeg i niskog tona, odnosno stila, pa se doduše može uspostaviti veza između niskog stila i »privatnog« stila, ali ni tada roman ne karakterizira upotreba niskog stila nego ga karakterizira ili »miješanje stilova« (ako zadržimo retoričku terminologiju) ili napuštanje cjelokupne koncepcije retoričkih stilova (ako odbacimo bilo kakvu upotrebljivost retoričkih termina i pojmova). »Privatni stil«, odnosno »privatni ton«, tako je hibridna konstrukcija koja jedino upućuje na pomisao da uzvišeni stil pripada javnosti, jer se njime služi govornik koji govori na javnim mjestima o javnim stvarima koje su opet, u konzekvencijama, od važnosti za »javne poslove« i stoga su uvijek u neku ruku »službene«, odnosno koje idu u državne manifestacije, državnu religiju i »obrade« političkog karaktera npr. Govoriti u »privatnom tonu« znači tako govoriti na mjestima gdje nema svatko pristup, govoriti o stvarima koje se ne tiču svakoga i koje su unaprijed upućene nekom »užem krugu« slušalaca, a to očito ne odgovara svrhama niskog i srednjeg stila koji su namijenjeni najširoj publici i stoga su, kao što i sam riječ *publicus* kaže, izravno vezani s javnošću.

Ako se, dakle, »privatni ton« može razumjeti jedino u odnosu prema »privatnom svijetu«, privatni karakter romana kao književne vrste upućuje na tematsku klasifikaciju: roman bira privatne teme, za razliku od epa koji obrađuje javnu tematiku. Premda se taj način mišljenja može opravdati potrebom da se plan izraza i plan sadržaja u teoriji književnih vrsta razmatraju u uzajamnoj ovisnosti, ipak je jasno da onda sve zavisi od toga kako valja shvatiti opreku javnog i privatnog. Ako, naime, ta opreka treba da posluži u svrhe književnoteorijske klasifikacije, ona treba da važi u sinkroniji, a to zahtijeva da »privatno« i »javno« u najmanju ruku tako odredimo da ne dolazi u obzir mogućnost njihova »zamjenjivanja« na koju smo netom upozorili.

No, baš u pokušaju točnijeg određenja javnog i privatnog javlja se nedoumica u pogledu smisla »privatnog svijeta«. Nejasno je, naime, prije svega, kako svijet može biti određen privatnošću. Očito se privatni i javni svijet ne mogu razlučiti kao neka različita i međusobno odvojena »područja«. To nisu sfere različitih »predmeta«; »svijet« ovdje ne znači zbroj nekih bića nego znači kozmos.

red i organizaciju, pa svatko živi i u javnom i privatnom svijetu istovremeno. Na osnovu čega onda pravimo razliku? Zašto se može iz sfere javnosti »pobjeći« u privatnost, kao i obrnuto? Ako su to samo neka područja djelovanja, što ih razgraničuje, a zašto ona tako lako prelaze jedna u drugu, čak se izravno »obrću«: privatni život neke osobe postaje javnim čim je »obznanjen« i čim je izazvao opće interesovanje.

S druge strane gledano, javnost pripada samo mnijenju; postoji samo javno mnijenje, a javni život je tek metafora. »Svijet javnosti« i »privatni svijet« kao da nisu prava opozicija. Svi živimo jedino u svojim privatnim svjetovima, a svijet javnosti je neka apstraktna objektivacija koja se pojavljuje tek na razini komunikacije. Da li se, onda, privatni svijet romana odnosi na neku privatnu zbilju koju roman uzima za temu svoje obrade, ili pak sama ta obrada ostaje u sferi privatnosti?

Ako se razlika između javnog i privatnog ne može predmetno odrediti, a ipak nema sumnje da se i javni i privatni život i govor ne mogu naprosto poistovjetiti, preostaje zaključak da se radi o sferama interesa, o sferama koje se uzajamno prožimaju , ali ih različite svrhe uvijek nanovo odvajaju. S tog aspekta biva odmah jasnije što se može shvatiti kao priča o privatnom svijetu. Takvu priču, naime, tada određuje svrha koja nije istovjetna svrsi priče namijenjene javnosti. Ali zar onda – treba ponovno pitati roman nije za javnost?

Aporija nastaje zbog projekcije suvremene opreke javnosti i privatnosti u cjelokupnu povijest evropske književnosti. Odredimo li, naime, javnost u sferi interesa, kategorije javnosti i privatnosti ne mogu se razumjeti, ni upotrebljavati, izvan okvira političke filozofije, a u tom je okviru, doduše, porijeklo javnosti u grčkom *polisu* i u političkoj strukturi grčkog društva koje odvaja proizvodnu sferu domaćinstva od sfere upravljačke, javne djelatnosti u agori, ali su ipak za shvaćanje javnosti bitne povijesne transformacije odnosa javnosti i privatnosti na temelju kojih se jedino može razumjeti svojevrsna dijalektika njihove uzajamne uvjetovanosti.[4] Tako je već srednjovjekovna javnost određena reprezentacijom, a ne javnom raspravom, pa ona na drugačiji način uvjetuje tematiku književnosti no što je to slučaj u antici. Tako se, politički gledano, srednjovjekovna legenda bavi zapravo privatnim životom sveca kao pojedinca koji se izravno odnosi jedino prema Bogu, a ne odnosi se preme drugim ljudima, ali po načelu reprezentacije, po načelu paradigmatičke uloge koju svečev privatni život ima za moralnu zajednicu, ona osobenom obradom privatni život čini »javnom stvari« i obrće time cijeli sustav visokog i niskog stila i sve veze tih stilova s onim što je važilo kao javno i kao privatno. Kako je pri tome javno ono što se »pokazuje« da bi se nasljeđivalo, upravo ta komponenta srednjovjekovne javnosti ulazi čak i u suvremeno razumijevanje opreke javnosti i privatnosti, a u njoj je svagda prisutno svojevrsno obezvređivanje privatnog kao onoga što je »skriveno« zato jer nije vrijedno da se »pokazuje«. Roman u tom pogledu »razotkriva« privatnost i time upravo on sâm uspostavlja neku vrstu »nove javnosti« jer njegov junak nije svetac, kao što nije ni heroj, pa u njegovom životu nema ništa paradigmatično. Javnost time postaje po sebi vrijednom; kvaliteta javnosti postiže se samim objavljivanjem, odnosno, ako hoćemo prejudicirati naš zaključak, privatni svijet

romana je »čista« javnost, javnost »oslobođena« od svih uvjeta koji je čine javnošću osim činjenice njenog »objavljivanja«.

Paradoks odnosa epa i romana sastoji se tako u tome što roman nije izravni nasljednik epa, niti je njegova opozicija u smislu privatnosti, a ipak je uspostavio drugi tip javnosti. Upravo nova opreka javnosti i privatnosti osvjetljava, barem s jednog važnog aspekta, karakter te ironijske obnove na koju je Lukács upozorio, ali se ipak nije mogao osloboditi uvjerenja da roman mora postići ono što ne može postići, pa je on tako sudbinski izraz dekadencije.[5] U odnosu prema širokoj ekspoziciji javnog života koja je uvjet oblikovanja epa, »okretanje« romana prema sudbinama nekoliko likova, s naglašavanjem njihovih porodičnih i užih staleških, klasnih ili čak zanimanjem određenih interesa, čini se doista na prvi pogled kao sužavanje na sferu privatnog svijeta, ali se pri tome ipak ne radi o prihvaćanju srednjovjekovne opreke između reprezentativne javnosti i »obične« privatnosti, nego se radi o uspostavljanju sasvim novog tipa javnosti.

I najkraći nacrt odnosa između Danteove *Božanstvene komedije* i Balzacove *Ljudske komedije* to može lako objasniti. Sudbine su Danteovih likova paradigmatske, i one su javne po načelu reprezentativne javnosti: *Božanstvena komedija* ih »prikazuje« kao dobre i loše primjere; o njihovom životu rečeno je sve što je vrijedno, a to je ujedno javno jer privatna sfera ne postoji kao sfera stvarnog života: stvarno čovjek živi jedino kao pripadnik najšire zajednice određene kršćanskom normom morala koju slijedi ili krši: sudbina ili smisao je samo odluka »za« ili »protiv« *javnog* načela organizacije života. Drugačije rečeno, transcendentno načelo apsolutne pravde ne dozvoljava privatni život: takav je život jedan od najvećih grijeha: to je grijeh »mlakih« koji se ustežu od odluke i žele živjeti »izvan« javnosti. Sudbine Balzacovih junaka, međutim, nisu paradigmatske, i u njima nije strogo izdvojeno ono najbitnije jer toga, što bi bilo najbitnije, naprosto nema jer nema transcendentnog načela organizacije života: sfera javnosti kao »primjerne« javnosti više ne »pokriva« stvarni život koji se zbiva »negdje drugdje«. Balzac tako opisuje tu drugu sferu, materijalne proizvodnje života, koja Dantea uopće ne može zanimati, a to je sfera koja je bila privatna, ali je sada postala javnom upravo time što je Balzac opisao i »objavio« kako bi se »vidjelo« što ljudi zapravo jesu, odnosno kako bi se »vidjelo« da ljudi u javnosti djeluju kao privatne osobe, a ne da i privatno, u svojim domovima, radnjama i na poljima, žive kao »oponašatelji« javne djelatnosti onih koji zavređuju da budu uzori.

Ako prihvatimo takvu promjenu u shvaćanju javnosti, privatni svijet romana i kao tematsku odrednicu književne vrste romana valja shvatiti u osobenom smislu. Bitno je pri tome shvaćanje sudbine koja i u romanu, kao i u epu, ostaje regulativno načelo priče, ali se bitno mijenja ono što se shvaća kao supstancija smisla života. Epu je, naime, priča »zadata« postojećim već ranije oblikovanim mitom koji je unaprijed odredio ne samo što će se zbiti nego i kako će se to zbiti, jer je odvijanje života kôdirano svima poznatim, pa prema tome javnim događajima, koje obredi uvijek nanovo prezentiraju i time ujedinjuju načelo reprezentativne javnosti s načelom javnog djelovanja važnog za cijelu zajednicu (u obredima, kao i u dogovorima u agori, sudjeluju svi koji su punopravni članovi zajednice. Ono što bismo danas nazvali »privatni život« tada

je samo niz slučajnosti u kojima nema života« tada je samo niz slučajnosti u kojima nema sudbine, pa nema ni smisla u tome pripovijedati. Kada bi roman doslovno preuzeo onu opreku javnosti i privatnosti, odnosno kada bi se orijentirao na privatnost u opreci prema takvoj javnosti, nikakvu priču ne bi mogao ispričati i nikakvi se karakteri u njemu ne bi mogli oblikovati. Roman može tako pričati priču samo zato što preuzima od epa, ili izravno od mita, ideju sudbine kao »oblika« koji se može primijeniti i na drugačije vrijednosno određene »sadržaje«. Ti »sadržaji« ne mogu biti samo privatnog karaktera, odnosno, što znači zapravo isto, čim su oblikovani kao fabula, takvi sadržaji postaju javnim jer »znače« barem to da smisla može biti i tamo gdje se javna načela niti ne potvrđuju niti ne osporavaju, nego se naprosto ide »drugim putovima«.

U tom smislu roman ima nešto od hereze i neće biti slučajno što počeci romana — kao počeci novog žanrovskog sustava evropske književnosti u cjelini — koincidiraju s heretičkim pokretima, ali se valja čuvati doslovne usporedbe romana i hereze. Hereze, naime, postaju javnim institucijama upravo u smislu reprezentativne javnosti srednjeg vijeka, i roman u odnosu na njih uspostavlja doista samo privatni svijet koji se ograničuje na osobni interes i na »polje značenja« koje jedino taj interes uokviruje: sudbine junaka romana ne znače ništa s obzirom na odluku kako treba živjeti da bi se javna i privatna sfera života »poklopile« u zajednici vjernika koji žive prema načelima bilo ortodoksnog bilo heretičkog učenja. Roman se izgrađuje na ideji osobnog života, takvog života koji ima smisla bez obzira na javno djelovanje pojedinca koji potvrđuje samo svoju razliku prema »općenitosti«. Bitno je, međutim, pri tome da ta razlika, koju danas tako lako shvaćamo kao osobenu sferu privatnog života, uspostavlja neko mnijenje koje će biti početak javnog mnijenja. Odlučujući se »pomak« i prema ranijim reprezentativnim književnim vrstama tako ne zbiva naprosto kao promjena u izboru tematike, kao napuštanje zanimanja za javne poslove i naglašavanje onoga što pripada privatnom životu pojedinca, nego se odlučujući »pomak« zbiva u vrijednosnom određenju onoga što će važiti kao privatno. Roman inaugurira *vrijednost* individualnosti, a ta vrijednost nastaje upravo time što se »objavljuje« ono što je bilo samo privatno i stoga beznačajno. To objavljivanje uspostavlja novu ideju javnosti: javnost *nastaje* kao javno mnijenje u kojem su privatne sudbine i privatni načini mišljenja postali zanimljivim, pa su opisani i objavljeni, te su tako postali dostupni svakome tko može čitati i baš time razumjeti da svatko ima pravo na »svoj život«.

Uloga koju roman ima u stvaranju novog tipa javnosti, građanske javnosti, ovdje naravno nije predmet analize i obrazlaganja,[8] ali na nju valja svakako upozoriti jer se bez nje ne može shvatiti, pa ni ocijeniti, značenje onoga što zovemo »privatni svijet romana«. Nije, naime, taj privatni svijet postojao prije romana, da bi u jednom trenutku postao predmetom književne obrade koja bi se, eto, odlučila da umjesto heroja opisuje obične ljude. To da jedna luda — kao što je don Quijote — postane na svoj način herojem, nije objašnjivo samo promjenom u zanimanju, samo odlukom da se opiše privatno ludilo malog plemića umjesto javnog ludila glasovitog viteza Orlanda npr. Mnogo je drugih činilaca moralo djelovati da se do te mjere promijene »pravila igre«; nije se radilo samo o izboru nove tematike, a jedan je od takvih važnih činilaca i uspostavljanja

novog tipa javnosti, u čemu i roman sudjeluje. To je važno naglasiti jer baš to upozorava da roman ne slijedi naprosto promjene u zbilji, da ne opisuje samo ono što se dogodilo »bez njega« u nekoj sferi stvarnosti koja bi jedino u tom slučaju doista bila izvan dosega i javnog i privatnog govora i djelovanja. Ako je roman mitsku ideju smisla života i životne sudbine koju određuje priča *primijenio* na nereprezentativno »područje« samo privatnih odnosa među ljudima i njihovu privatnu proizvodnju i borbu s prrodom (kao u Defoeovom *Robinsonu* npr.), tada je »privatni svijet« romana svjetsko-povijesno dostignuće kojeg doseg daleko prelazi okvire književnoteorijskog određenja jedne književne vrste i »činjenice« da se ona posvetila opisima onoga što se ne zbiva samo na razini javne rasprave između ljudi kao predstavnika nekih užih ili širih zajednica, odnosno, u krajnjim konzekvencijama, rasprava između ljudi i bogova.

Tek kada, i ako, je roman privatni svijet »uzdigao« kao jednu interesnu sferu života — da to tako kažemo — razinu javnosti, i sama opreka privatnog i javnog pojavila se kao svojevrstan »problem«, kao povijesna »razdioba« koja omogućuje jedan pravac razmišljanja, takav pravac u kojem izvorno političke kategorije bivaju korisne i u klasifikaciji književnosti. Štoviše, kako se privatni karekter romana ne može objasniti pozivanjem na neka svojstva romana jer javnost — kao što smo pokušali pokazati — nije područje djelovanja i ne razlikuje se od privatnosti onim što bi bio neki njezin »sadržaj«, svrha romana, odnosno njegova funkcija, postaje presudnom čak i za njegovo razlikovanje od epa. No, pri tome se ne radi o tobože očitom zaključku da ep ima neke javne, a roman privatne funkcije, jer je upravo u tome korijen nesporazuma oko privatnog svijeta romana. I roman, kao i ep, ima javnu funkciju, jedino je njegova svrha da oblikuje, i uspostavi ujedno, drugačiji tip javnosti no što je javnost u epu, odnosno, točnije rečeno, u onome što Hegel naziva »epskim stanjem svijeta«.[7] A to može biti veoma važno jer se i povijest romana u tom smislu može pratiti kao razvoj u oprekama privatnosti i javnosti.

Temelj je, naime, romana destrukcija srednjovjekovne reprezentativne javnosti, pa samo u tom smislu roman doista uspostavlja neki privatni svijet ne samo kao opreku postojećoj javnosti, nego i kao nešto što tek njegovom obradom postaje smislena cjelina. Ne treba zaboraviti da je roman veliko, što će reći: opsežno i sintetičko, književno djelo, i da on zato ne može naprosto preuzeti fragmente života obrađene u manjim književnim vrstama koje su, dakako, već i prije romana obrađivale dijelove onoga što bismo mogli nazvati »privatnim životom«. Roman poduzima integraciju; on čini sintezu, a u takvoj je sintezi nužno prisutan zahtjev za obradom *cjeline*, odnosno za prezentacijom totaliteta koja prirodno ne ostavlja uzete i obuhvaćene dijelove onakvim kakvi su oni bili ranije. To je jasno u odnosu romana prema novelama npr.: novele u romanu nisu više samo novele, a to važi i za sve ostale žanrove koji su u romanu na ovaj ili onaj način svagda integrirani. A to onda znači da tek roman može uspostaviti nešto poput »privatnog svijeta«, jer je samo roman oblikovao neki osebujni red, neki kozmos koji biva prepoznatljiv kao na svoj način elaborirani »svijet«. Samo taj cjeloviti prikaz svijeta tako može značiti da su fragmenti privatnog postali nešto o čemu se može govoriti kao o jedinstvu, kao o »sferi«

koja se tek tada s punim pravom može suprotstaviti javnom svjetu epopeje na primjer.

Kada je, međutim, privatni svijet uspostavljen kao smislena cjelina, on zahvaljujući upravo tom uspostavljanju ulazi u javnost i time stvara određenu »dvostrukost« života koja u epu npr. ne postoji: roman pretpostavlja da čovjek stvarno živi i kao privatna i kao javna osoba, i jedino zato on i može »obrnuti« odnos privatnosti i javnosti: plemić Quijada je bio samo privatna osoba i živio je svoj privatni život — kojim se roman ne bavi — tako dugo dok nije odlučio da bude don Quijote i tada je njegov, opet u smislu starijeg shvaćanja javnosti, samo privatni život postao javnim. Don Quijoteova odluka, pri tome, zapravo je odluka Cervantesa, odnosno romanopisca, koji jedino obradom, ili ako hoćemo: objavljivanjem, privatni život »uzdiže« do javnosti i time ga, ali samo time, i osmišljava. Fiktivni karakter romana time je presudno utjecao na novi pojam javnosti koja će zbog toga i biti zasnovana na javnom mnijenju, na mišljenju i govoru, a ne na djelovanju, jer privatni život ima smisla samo uz uvjet da je opisan »kao da« on ima smisla, tj. »kao da« pojedinac ima sudbinu s nužnim početkom i krajem koji iz tog početka prirodno i nužno proizlazi.

Nešto od fiktivnog karaktera gradanske političke javnosti tako je već prisutno u načinu kako roman doprinosi stvaranju javnog mnijenja, jer roman nastaje, tako reći, na uočavanju nesavladivog rascjepa ideje i zbilje, a taj se rascjep samo »ponavlja« u rascjepu izmedu privatne i javne sfere života. Gradanski karakter romana prisutan je tako i u njegovom oblikovanju privatnog svijeta i u naporu da se taj svijet učini javnim i tako prevlada *razlika* izmedu privatnog i javnog života, da se prevlada razlika koja se, medutim, može prevladati jedino u »priči«. »Transcendentalni uvjet« – da se poslužimo Lukácsevom kategorijom – da roman privatni život uzdigne do javnosti tako ostaje jedino i isključivo objavljivanje: samo oblikovana i objavljena *fikcija* života omogućuje da se »interesne sfere« javnosti i privatnosti poistovjete do stupnja na kojem postaju činilac javnog mnijenja.

Neka zbiljska nemoć, ali i moć romana, nalazi se tako u toj ironiji, jer je roman uspostavio razliku izmedu javnog i privatnog, kao i razliku izmedu ideje i zbilje, da bi je pokušao anulirati. Samo roman, kao i samo književnost u cjelini, dakako da ne može promijeniti činjenicu da čovjek živi s jedne strane kao član obitelji i kruga svojih prijatelja, a s druge strane kao službenik ili političar npr. »Rascjep« unutar zbiljskog života roman može i mora samo prihvatiti; on ne može ni pokušati da ga zbiljski prevlada jer on ne nudi paradigme nekog života u kojem bi se privatni život stopio s javnom djelatnošću; roman ne nudi paradigme svetosti: ako to pokuša tada prestaje biti romanom.[8] To je njegova nemoć, i u tom smislu doista je cjelokupni svijet romana u svojim najboljim ostvarenjima samo »privatni svijet«. No, roman isto tako privatnom svijetu daje smisao koji nadilazi okvire privatnosti, jer su modeli života koje on nudi postali javnim i tada predstavljaju izbor mogućnosti o kojima se može raspravljati. Roman tako postavlja pitanja, i objavljujući javno ta pitanja, on opreku javnog i privatnog postavlja u okvire problema s kojim se mora svatko suočiti. Time »javno« biva vidljivo ono što svaka doktrina, religiozna, politička ili filozofska podjednako, zapravo »skriva« iza rješenja koje nudi u biti uvijek temeljnom tvrdnjom da

usvajanje njenog »prijedloga« o načinu života znači garanciju da će raskorak između javnog i privatnog nestati. Moć je romana u tome što ne traži pristalice i vjernike, pa baš time uspostavlja neku vrstu demokratske javnosti u kojoj je sve otvoreno za diskusiju.

Ipak, podjednako tako kao što privatni svijet romana nosi u sebi klicu novog tipa demokratske javnosti, zasnovane na mogućnosti da se objave i time učini pristupačnim ravnopravno shvaćene različite vrste privatne egzistencije, on također sadrži u sebi opasnu iluziju reprezentativne javnosti koja prikriva odsustvo stvarno demokratskog javnog mnijenja. Kako roman, naime, sve što je privatno može uzdići do javnosti samim činom oblikovanja ljudske sudbine kao smislene organizacije života, koji postaje »pričom« čim je objavljen, on i besmislenu trivijalnost slučajnog postojanja može »ukrasti« okvirom priče i time objaviti javnosti kao uzor vrijedan oponašanja. Kič je tako duboko ukorijenjen u samoj prirodi privatnog svijeta romana, pa velikim dijelom upravo o konstituciji političke javnosti ovisi hoće li prevladati tendencija otvorene rasprave o mogućnostima ljudske egzistencije ili tendencija da imaginarna konstrukcija priče posluži kao alibi za ponovno obrtanje svake javnosti u sferu koja je upravo u smislu reprezentativne javnosti srednjeg vijeka samo privatna jer je trivijalna i bezoblična.

Kada kič, naime, trivijalne likove i njihove privatne zgode i nezgode čini isključivim sadržajem svijeta romana — a nipošto nije slučajno što je upravo roman reprezentativna vrsta književnog kiča — tada on uspostavlja neku vrstu lažne javnosti koja se iscrpljuje u »poznatosti«. Neodoljivo, tada liče likovi trivijalnih romana likovima zbiljskog javnog života koji je osmišljen jedino time što se zbiva »pred očima cijelog svijeta«. Čini se tada da ličnosti iz tzv. javnih medija čine javnost koju valja respektirati jer su joj legende i trivijalni romani o njima, ili o njihovom fiktivnom dvojniku, podarile kvalitetu reprezentacije: besmislici njihovog privatnog života smisao daje lažna javnost koju i takav tip romana uspostavlja i potvrđuje.

Paradoksalna je tako priroda romana čija se povijest zbiva unutar opreke javnog i privatnog života koji se odjeljuju, rastavljaju, obrću, zamjenjuju međusobno, i bezuspješno nastoje uskladiti. Ta je opreka tako doista bitna za shvaćanje romana i za njegovo određenje prema epu koji je načelno ne priznaje, ali se ona ne može izvesti u jednoj jedinoj razini opozicije. Privatnost romana upućuje na daleko složeniji splet odnosa no što se to može razabrati ako smo skloni da epu pripišemo kategoriju javnosti, a to ujedno ukazuje kako se roman — kao i svaka druga književna vrsta, uostalom — ne može odrediti izvan okvira cijelog sustava odnosa. A tek u žanrovskom sustavu, i kategorije javnosti i privatnosti mogu poslužiti kao odrednice onih funkcija koje struktura romana obavlja u rezličitim povijesnim epohama, a prema kojima je jedino roman i prepoznatljiv kao široka književna struktura.

MITSKO NASLJEĐE ROMANA

Roman saopćava vlastitu sudbinu: ne samo da je rođen iz oslabljenog mita nego i nije drugo do sve usporenija trka za strukturom, s one strane nastajanja kojem teži da se što bliže primakne, ali ni iznutra ni izvana ne može da otkrije tajnu nekadašnje svježine, osim u ponekom skrovištu u kojem je mitsko stvaranje još uvijek snažno, ali u tom slučaju nasuprot i usprkos romanu.

Claude Lévi-Strauss: Mitologike III

Roman čuva nasljeđe mita iz više razloga. U tradiciji teorije romana najvažniji je svakako onaj koji upozorava na razvojnu liniju tzv. oblika velike epike. Lukács je tako u slijedu: ep, epopeja i roman uočio mijenu transcendentalnih uvjeta nastanka reprezentativnih književnih vrsta epohe, mijenu koja se može shvatiti kao raspad koherentne i zatvorene mitske kulture. Ep je za njega izraz mitskog jedinstva »duše« i »svijeta«, pa bez obzira što roman razara »sveto« zajedništvo ideje i zbilje, pojedinca i zajednice, njegov je »demonizam« mitskog porijekla ako ni u čemu drugome a ono u »konstitutivnoj adekvaciji strukturalnih kategorija romana situaciji svijeta«.[1] Roman, naime, »odgovara« svijetu, baš kao što svijet »odgovara« romanu. Zato što postoji zajedničko načelo koje ih ujedinjuje. A to se načelo ne može shvatiti drugačije nego kao načelo analogije. »Prevedeno« na jezik empirijske znanosti o književnosti — to znači da se roman nalazi na kraju jednog procesa koji započinje s epom, procesa kojem je mitsko iskustvo svijeta dalo kako osnovnu temu tako i okvirni način njezine obrade. Roman se doduše »udaljio« od mita više nego ep koji tom iskustvu daje artificijelni karakter jer ga »uokviruje« stihovanim izlaganjem, ali i on crpi svoju privlačnu moć s mitskog izvorišta: opsjednuti demonizmom uzaludnog traganja, junaci romana tako više nisu heroji ni bogovi, ali baš kao što su demoni odbjegli bogovi čija moć još uvijek traje, junaci su romana »obični ljudi« čiji heroizam apsolutnog rizika ljudske sudbine još uvijek traje premda je konačni smisao života u zbilji zauvijek iščeznuo.

Tradicionalna teorija književnih vrsta tako vidi i analizira opreku epa i romana, ali je ipak sklona da je svede na tematske i oblikovne »elemente« koji se neprestano »razdvajaju«. Tako ep biva karakteriziran stihom; stih je shvaćen kao

svojstvo epa koje ga presudno razdvaja od romana, pa se čini da roman može biti »bliže« mitu nego sâm ep. »Mitsku mudrost« stihovani ep doduše dosljednije čuva nego epika romana, ali se remitologizacija baš zato može zbivati jedino u romanu koji integraciju iskustva obavlja tobožnjim oponašanjem stvarnosti. Ep je »nestvaran« u zbilji koja se ne može proniknuti nego se mora opisivati, pa nam se on čini samo kao »odbljesak« mitske mudrosti koja je možda »lijepa« ili »zanimljiva«, ali je u biti beskorisna za svakodnevicu kojom »mudre izreke« više ne mogu upravljati. Samo roman, čini se, ima moć da »vrati« mitsko iskustvo u svijet znanosti i tehnike, jer on može govoriti tako da ga razumijemo kao da je izraz svakodnevice, a ujedno toj svakodnevici može dati »sjaj« svetoga za koje više nije potpuno jasno pripada li bogu ili možda i đavolu.

Na taj način shvaćen odnos romana i epa ipak zapravo pretpostavlja da roman čuva nasljeđe mita u tematici koja se samo posredstvom folklorne tradicije zadržala u tzv. umjetničkoj književnosti. To je održavanje mitskih tema i tzv. lutajućih motiva, i ne treba to posebno obrazlagati. Komparativnom analizom građe — kojom se uporno bavila tzv. tematologija u francuskoj, a *Stoffgeschichte* u njemačkoj komparatistici — nije teško pokazati da neki tipovi i/ili osnovni fabularni sklopovi, prisutni u grčkim i biblijskim mitovima, igraju i u romanima nemalu ulogu, a ako se tome doda i niz aluzija i konotacija, pa zatim i neke elementarne dihotomije i ustaljeni analoški odnosi (dobro i zlo, gore i dolje, sjever i jug, muško i žensko itd.), stanovita mitovima određena orijentacijska struktura kozmosa doista je očito prisutna u romanu, kao, uostalom, i u drugim reprezentativnim književnim vrstama. No, takvo nabrajanje elemenata mitske strukture koje je, recimo, roman još uvijek zadržao, ne dokazuje još zapravo ništa drugo nego da postoji neki kontinuitet književne tradicije. Roman je, dakako, uključen u taj kontinuitet, ali baš takav način razmišljanja upravo roman može s podjednakim pravom shvatiti i kao izrazito osporavanje mitske tradicije koju, recimo, ep ili tragedija, pa i cjelokupna lirika, u tom tematskom aspektu više »čuvaju« i čvršće održavaju.

Sporno je, naime, da li s pravom govorimo o mitskoj strukturi ako upozoravamo na tzv. arhetipove koji su, dakako, zajednički romanima i mitovima. Nije ovdje potrebno ulaziti u složena razmatranja teorije o arhetipovima, pa da bude jasno kako činjenica da se nešto takvo kao stalne slike, tipovi i odnosi ponavljaju u mitovima i u romanima nipošto ne znači da ih je roman baš morao naslijediti od mita. Ako je neka topika romana i mita velikim dijelom zajednička, to zajedništvo može proizlaziti, recimo, iz nekog elementarnog ustrojstva ljudskog duha koje se očituje u svim njegovim manifestacijama. Arhetipovi su prisutni i u snovima, i u stereotipima svakidašnjice, baš kao i u romanima i u mitovima, pa ih upravo njihov univerzalni karakter čini krajnje nepogodnim za analizu nekih užih, književnogeneričkih odnosa, kakav je npr. odnos između romana i mita. Cjelokupna teorija arhetipova, bila ona shvaćena u Jungovom ili u Freudeovom smislu, tako naprosto ne govori ništa o tome kako je upravo u romanu sačuvano — ili nije sačuvano — mitsko nasljeđe.

Mitska struktura, osim toga, mora se odrediti — ako uopće govorimo o nekoj strukturi — rasporedom elemenata koji su elementi upravo određene cjeline, kao što je ta cjelina određena upravo svojim elementima, pa tvrdnja da se

i u romanu i u mitu javljaju neki prepoznatljivo istovjetni tipovi i odnosi samo po sebi ne znači ništa. Ako i pretpostavimo da je građa od koje se grade mitovi i građa od koje se grade romani načelno istovjetna, »zgrade« mogu biti potpuno različite.

Štoviše, upravo takav način razmišljanja upućuje na načelne suprotnosti mita i romana. Mitovi se, naime, »ulančavaju« u mitologije koje integriraju svu raznoliku građu o kojoj govore tako što je stavljaju u svojevrsno beskonačno kretanje. Samo je cjelokupna mitologija integrirajući činilac svekolike mitske građe, a pojedini mitovi zbog toga nemaju ni pravog početka ni pravog kraja, nego se produžuju, nastavljaju, usložnjavaju i variraju u beskonačnost.[2] Razvoj mitologije može se samo izvana prekinuti (npr. izumiranjem naroda ili propašću njegove osobene kulture), a ne može se »zaokružiti« po nekom unutarnjem načelu mitskog oblikovanja. Za razliku od mitova, romani se, međutim, upravo suprotno, načelno ne ulančavaju; ne postoji nešto poput sustava svih romana, nego postoje samo pojedinačni romani (ili ciklusi romana) koji načelo integracije raznorodne građe nose u sebi: romani, odnosno ciklusi romana, uvijek negdje i nekako počinju i negdje i nekako završavaju, pa upravo to »zatvaranje« između početka i završetka pripovijedanja čini osnovicu njihove strukture.

Romani, nadalje, ne uvažavaju onu bitnu opreku koja određuje mitski način mišljenja i mitsko oblikovanje, opreku između svetoga i profanoga. S toga aspekta gledano roman karakterizira upravo desakralizacija, pa se temeljna struktura oblikovanja događaja i likova u romanu može izravno shvatiti kao destrukcija mitskog načela obavezne paradigme života koji se orijentira na razini apsolutne razlike između svetoga i profanog. Roman upravo »gubi« svoj temelj u mitologiji, pa odatle i proizlazi njegov fiktivni i ironijski karakter, koji je opozicija načelno zbiljske i ozbiljne svetosti mita. Ako, reklo bi se, roman i skuplja neke ostatke građe mitova, ako iz folklora, iz epa i iz čitavog ansambla kratkih književnih vrsta preuzima i neko mitsko iskustvo, on preuzima samo »krhotine«, samo »fragmente« i »ostatke« nečega što više nije ono što je zapravo bilo, da bi iz toga gradio novu cjelinu i novu strukturu, kojom, recimo, dominira slobodan individualitet umjesto mitskog reprezentanta naroda i njegove apsolutno obavezne, »svete« povijesti.

Bez obzira što se čini da roman neosporno u nekoj mjeri čuva nasljeđe mita, tu je mjeru tako teško odmjeriti da izvan općih određenja kontinuiteta književne tradicije, kao i nipošto baš tako nesumnjivo jasne teze o kulturnim krugovima,[3] na ostaje ništa na što bi se analiza mogla osloniti ako se zadrži u okvirima razlikovanja oblikovnih i tematskih elemenata. Pa ipak, *nekâ* se srodnost romana i mita nameće upravo povjesničaru romana koji ne može ne zamijetiti da dobar dio upravo reprezentativnih romana dvadesetog stoljeća podsjeća na mit u stupnju koji se ne može svesti na slučajnosti individualno originalne organizacije. Znači li to da se roman odriče svojih načela desakralizacije i osobenih individualnih načela integracije raznorodnih elemenata, da se odriče toga da bude romanom i priklanja se nečemu što je »povratak« mitu, ili to znači da ni ranije nasljeđe mita, u tzv. tradicionalnom romanu, možda nismo dobro ocijenili?

Dva su aspekta bitna za odgovor na tako postavljeno pitanje. Prvi se odnosi na svrhu romana, a drugi na uvjete koji su potrebni da bi određeni način

književnog oblikovanja uopće mogao tako funkcionirati da prenosi relevantna životna iskustva, takva iskustva koja se na neki drugi način ne bi mogla adekvatno prenijeti. Pitanje o svrsi romana, naime, dopušta drugačiji način usporedbe s mitom no ako se pitamo o sličnostima i razlikama između strukture romana i strukture mitova. U njegovom se okviru može uvidjeti da roman nema, prije svega, neku praktičnu svrhu, ali da takvu svrhu nemaju ni mitovi, bez obzira što se oni, dakako, mogu izravno koristiti i u praktičnim poslovima. Vjeruje se, doduše, u mnogim društvima da bez pričanja mitova ne rastu biljke i da se ne plode ljudi i životinje,[4] ali nizanje i ulančavanje mitova ukazuje da je na određeni način njihova svrha teorijsko-praktična, tj. da oni imaju funkciju nekog oblikovanja i izražavanja načelno teorijskog znanja koje jedino ima i izravne praktične posljedice. Samo zbog toga mitovi i mogu biti sredstvo inicijacije: njima se prenosi, i oblikuje ujedno, mudrost zajednice koja je doduše i teorijska i praktična, ali koja je oblikovana prije svega kao svojevrsno teorijsko uputstvo o tome kako se mora, i kako se jedino može, živjeti da bi se preživjelo.

Svrha je romana samo nešto drugačija jer u njemu nije naglasak na onome kako se m o r a živjeti, nego na onome kako se m o ž e živjeti. U društvu, naime, kojeg je struktura mnogo složenija, u društvu u kojem su se razlike među ljudima potencirale u svim pravcima pa postoji teorijska sfera koja je relativno neovisna o praktičnoj, u kojem postoji podjela na javni i privatni život, na proizvodnju i potrošnju, na znanosti, religiju, umjetnost itd., nezamisliva je neka apsolutna inicijacija kojom bi se odjednom postalo punopravni »pripadnik« zajednice jer stvarnog zajedništva svih koji žive npr. u modernoj državi naprosto nema. Potrebni su, tako da kažemo, raznovrsni obredi različitih inicijacija, pa su i potrebni i različiti inicijacijski mitovi. No, kako ni jedna inicijacija tada ne može dati apsolutno uputstvo o tome kako se mora živjeti u cjelini krajnje složenog društvenog života, kako ni jedna inicijacija nije »prava« nego je tek, kao npr. *matura*, samo *surogat* inicijacije, ni inicijacijski mitovi ne mogu biti pravi mitovi; oni postaju romanima koji su u tom smislu surogat mita. Roman je tako u svojoj najdubljoj osnovi zainteresiran za dignitet osobe upravo tako kao i mit, ali je osoba sada samo mogućnost, samo projekcija ostvarenja koje se može ali se ne mora ispuniti. Roman tako ne samo da ne uči sve što treba znati za život, nego ne uči zapravo ništa; on je surogat učenja mitske mudrosti. Ta njegova »slabost«, međutim, ujedno je i njegova najveća snaga jer je on time izbjegao svaku, pa i pedagošku, prisilu, a zadržao je inicijacijsko uputstvo o tome kako se dignitet osobe može očuvati u okolnostima u kojima nema pravila o tome kako čovjek može postati, i ostati, čovjekom bez obzira na sve što mu se dogodilo.

Tu svoju svrhu, to ukazivanje na način kako se može živjeti da se sačuva dignitet osobe, roman pri tome može postići jedino ako zadovolji neke uvjete oblikovanja, odnosno takve organizacije životno važnih iskustava kakva se neće nametati snagom mitske izvjesnosti. Mitska je izvjesnost, naime, rezultat isključivosti: mit se nameće nužnošću jedinog modela života unutar zajednice, modela koji jedini kako-tako osigurava da zajednica preživi. Mit nema »suparnika«, pa se baš zato i produžuje u beskonačnost kada pokušava savladati i obuhvatiti nove pojave života, nove događaje i novu stvarnost koju vrijeme donosi. Roman, međutim, ima mnoštvo suparnika, pa njegov model života mora

biti relativan, mora biti ograničen, i zato može biti »završen«, ali kao određeni model on mora biti zasnovan na smislu koji se unaprijed pretpostavlja. Takav je unaprijed pretpostavljeni smisao priča kao životna sudbina koja doduše nikoga više ne obavezuje, ali je svojom »zatvorenošću« i tobože imanentnim smislom »privlačna« na drugi način: ona »nudi« mogućnost sudbine koja se može ispuniti u samo jednom životu i samo u jednom vremenu.

Svrhe mitova tako su mnogo obuhvatnije od svrhe romana: mit daje načela klasifikacije svega što jest i što može biti, a romani su samo uvjetne projekcije događaja koji se mogu desiti pojedincu, ako je pristao na jedan, a ne na drugi pravac životne orijentacije. No ta soboda izbora, kojom se roman suprotstavlja mitu, nije samo fiktivna jer se zbiva u priči koja nije zbilja, nego je i uvjetovana jednim načinom shvaćanja života i svijeta koji je duboko ukorijenjen upravo u mitu. Taj je način shvaćanja priča, i nipošto nije slučajno što je priča (sâm termin je, uostalom, izravno svojevrstan prijevod riječi *mythos*) konstitutivni element oblikovanja romana. Priča, naime, nije samo »oblik« pripovijedanja određen početkom, sredinom i krajem, nego je priča ujedno i nosilac osobenog smisla. »Oblik« priče vezan je s njenim »sadržajem«, baš kao što je svaki označitelj vezan s označenim: priča je također *znak* koji se sastoji iz označitelja i označenog. Priča je tako prepoznatljiva kako na planu izraza tako i na planu sadržaja; a na planu sadržaja ona je specifična organizacija iskustva života: njezin početak, sredina i kraj upućuju da je život smislena sudbina, da je život nešto što »po sebi« ima početak i kraj. Priča je tako organizacija zbilje, i to takva organizacija zbilje u kojoj se unaprijed pretpostavlja da ljudski život nije niz slučajnosti, da u njemu postoji određeni »red« kojeg priča samo dokraja elaborira. Osnovna priča, odnosno fabula, tako je prvo i temeljno načelo integracije, ono načelo koje omogućuje da roman obuhvati totalitet nekog »svijeta«, a to je načelo *mitskog* porijekla.

Raspad mitske konzistencije iskustva u romanu tako nikad nije proveden dosljedno dok god roman zadržava priču kao svoju okosnicu. Priča je osnovno mitsko nasljeđe romana, jer premda je oblikovanje priče izgubilo značenje apsolutne orijentacije u vremenu i prostoru, premda mišljenje priznaje i druge moduse klasifikacije i premda priča ima »suparnike« kojima se također može oblikovati i prenijeti relativno iskustvo i znanje zajednice, u određenom aspektu potrebe da se sagleda i smisleno uobliči kako pojedinac može živjeti, »oblik« se priče mora zadržati, a time i njezin »sadržaj« određuje svaki pokušaj izricanja onoga što važi kao istina same zbilje.

Da je to tako, književnoteorijska analiza potvrđuje onoga trenutka kada prihvati da samo sustav književnih vrsta u cjelini ukazuje na ono što književnost neke epohe uopće želi i može izraziti. Roman, naime, tada barem u nekim epohama, kao što je epoha realizma npr., uspijeva integrirati najveći dio relevantnih tipova i načina izražavanja, pa njegova dominacija, njegov najviši status u hijerarhiji vrsta i njegov reprezentativni karakter, može biti shvatljiv jedino ako on uspijeva zahvatiti najšire »polje« mogućih iskustava, i ujedno ta iskustva obraditi prema nekom jedinstvenom načelu. Usporedimo li pri tome takav »enciklopedijski« karakter romana s djelima koja su, kao ep ili srednjovjekovna kronika npr., također imala isti takav reprezentativni status,

lako je uočiti da roman uspijeva sabrati golemo iskustvo i u sebe uključiti različite književne vrste jedino zahvaljujući integrativnoj snazi smisla priče. A da priča ima »po sebi« smisao, da ona nije tek jedna oblikovna konvencija pored ostalih, nego je dominirajuća konvencija obuhvatne elaboracije, da je na neki način konvencija svih konvencija, to potvrđuje već, recimo činjenica da je *Don Quijote* postao uzorkom prema kojem se ravna najveći dio velike pripovjedne proze do najnovijeg vremena.

Priča se, naime, o don Quijoteovoj sudbini »udaljila« od mita na svim razinama kako paradigmatike tako i sintagmatike, kako u selekciji relevantnih motiva tako i u načinima njihove kombinacije, ali je ipak zadržala osnovnu integrativnu ideju sudbine, a upravo to je sačuvano nasljeđe mita. Zbog toga i don Quijote i pored svih svojih razlika prema mitskim likovima, pored svoje »zabune« u vremenskim dimenzijama, pored svog privatnog ludila i pored historijskog individualiteta kojeg potvrđuje,[5] dobiva neke mitske dimenzije koje su uočljive ako u ičemu a ono u činjenici da on i njegova sudbina postaju »uzrokom« književne vrste koja će stoljećima zauzimati status reprezentativnog ostvarenja.

S tog aspekta gledano, dakle, upravo strogo fabularni roman, roman kojeg osobito afirmira epoha realizma, samo je prividno postigao visok stupanj u procesu demitologizacije. Takav se roman, naime, doista u velikoj mjeri udaljio od mitske paradigmatike i njegovi se postupci u oblikovanju sižea doista udaljavaju svojom artificijelnom strogošću od jednodimenzionalne mitske linearnosti, ali sve to pripada ipak samo jednom, tako reći: »gornjem«, sloju izvedbe. Takav je roman doista u velikoj mjeri napustio mitski način karakterizacije likova, uveo je psihološku analizu ljudskih postupaka i u koncepciji vremena je napustio mitsku ideju vječitog vraćanja istoga, ali nije napustio ideju smislene sudbine, nije napustio priču kao načelo oblikovanja zbilje, pa je u njemu prisutna demitologizacija zapravo u sebi protuslovna.

A baš to protuslovlje između osnovnog načela priče, koje se mora sačuvati jer jedino ono osigurava smisao svega ispripovijedanoga i time omogućuje integraciju svih elemenata djela, s jedne strane, i same izvedbe svih detalja, kojom upravlja drugačije orijentirano, više ne samo mitsko nego i znanstveno iskustvo svijeta i života, s druge strane, neminovno »iznutra« razara roman kao književnu vrstu kojoj je svrha oblikovanje cjelovitog iskustva epohe. Mitskog se nasljeđa roman ne može odreći, a ujedno mu je upravo ono »teret« kojeg neprestano pokušava odbaciti. A upravo to je razlog paradoksalnog razvoja odnosa romana premu mitu, razvoja u kojem kao da se neprestano isprepleću demitologizacija i remitologizacija.

Jedan je paradoks tog razvoja već naznačen u tezi o ponovnom okretanju romana prema mitu do kojeg dolazi u našem stoljeću, u stoljeću »krize romana« koja se u nešto pojednostavljenom vidu može shvatiti i kao destrukcija priče. Ako slijedimo naše dosadašnje izvođenje, rezultat treba da bude upravo obrnut od često isticanog: ako je priča osnovno mitsko nasljeđe romana, napuštanje priče nije obnova, nego je konačni prekid romana s mitom. Napomenimo odmah da se takvu tezu može braniti s dosta jakim razlozima, jer je proces koji se shvaća kao remitologizacija romana u našem stoljeću u najmanju ruku dvosmislen. Kažemo

li tako npr. da je Joyceov *Uliks* bliži mitu nego, recimo, *Gospođa Bovary* jer izravno koristi topiku *Odiseje*, poziva se na mitsku klasifikaciju i široko koristi neke postupke mitskog pripovijedanja, nije li sama činjenica da je *Uliks parodija* mita dovoljan razlog da kažemo kako je upravo u toj ironiji mit konačno »sišao« sa svjetsko-povijesne pozornice: Joyce je smijehom »ispratio« sve mitove, kao nekad Aristofan grčke bogove. Ili, kažemo li da Kafka obnavlja mit jer ne poštuje načela realističke motivacije i priče mu se ne mogu »dešifrirati«, nije li baš odsustvo bilo kakva konačnog značenja osobina koja se najviše suprotstavlja mitu kod kojeg su sva značenja doslovna, i koji se ne može dešifrirati jedino zato jer je sâm osnovna »šifra«? Zar činjenica da Thomas Mann piše *Josip i njegova braća* kao roman o mitu ne govori upravo o tome da on mit ne želi ostvariti kakav on jest, nego ga želi »prevladati« u nečemu što, možda, nije ni roman niti je mit? Ukratko rečeno: interes koji roman dvadesetog stoljeća pokazuje za mit ama baš ništa ne govori o tome da li se nasljeđe mita u romanu time želi sačuvati, utvrditi i ponovno uspostaviti, ili se želi s mitom definitivno »prekinuti« i njegovo nasljeđe odbaciti s ironijom.

Pa ipak, s drugačijeg aspekta gledano, destrukcija konzistentnog pripovijedanja priče u romanu dvadesetog stoljeća zbiva se doista i kao neki »otklon« prema mitu jer se sve češće javlja neka »nezavršena« struktura koja je nalik »mitskoj beskonačnosti«. »Fabuliranje«, naime, pri tome ne iščezava, ali jedna okvirna priča gubi svoju integrativnu moć: roman se raspada na fragmentarne fabularne nizove, na opise i esejistička razmatranja, pa se svi njegovi dijelovi povezuju u načelu različitim sustavima analogija. Ravnopravno s elementima »realističkih priča« u roman ulaze i elementi bajki, legendi, anegdote i viceva npr., kao i elementi tzv. nefikcionalne proze, pa sve zajedno postaje nalik konglomeratu u kojem su pojedini dijelovi doduše »slijepljeni« zajedno, ali jednu jedinu čvrstu okosnicu zamjenjuje niz čas čvršćih čas labavijih veza i odnosa koje je nemoguće jednoznačno odrediti. A u takvom napuštanju jedne jedine logičke organizacije, koja je svoju osnovicu imala u jedinstvenom smislu ljudske sudbine pojedinca, odnosno njegovog smislenog života, nazire se sustav difuznih analogija koje doista pripadaju mitskom načinu mišljenja: omiljela metafora međusobno suprotstavljenih ogledala veoma dobro ukazuje na to svojstvo strukture koja se izgrađuje jedino u odnosu prema samoj sebi, odnosno u beskrajnom vlastitom »preslikavanju«.

No, bez obzira na tu sklonost prema isključivo analoškim vezama pojedinih strukturnih dijelova, ni s tog aspekta gledano ne može se nedvosmisleno ustvrditi da se u romanu dvadesetog stoljeća radi o obnovi upravo mitske tehnike oblikovanja. Roman je, naime, nastao tako da je mitskom »obliku« priče dao novi, osobeni »sadržaj«, pa je u njegovoj tehnici oblikovanja uvijek prisutno protuslovlje između »stvarnog života« i »priče«. Kako »stvarni život« za roman nije »po sebi« sama priča, važnost oblikovanja raste do te mjere da »oblik« postaje sâm svojim vlastitim »sadržajem«: priča je jedino što je romanu dostupno, a ona je fikcija. Razaranje priče tada može biti razaranje fikcije, ali stvarnost tada nema nikakvu »unutarnju« konzistenciju, pa se umjetničko oblikovanje nema na što osloniti. Ako oslonac potraži u samom sebi, u konstrukciji priče, tada se u tehnici javlja ono što su ruski formalisti nazvali

»ogoljavanjem književnog postupka«, ali je smisao takve tehnike ponovno protuslovan; roman je postigao »unutarnje« jedinstvo oblika i sadržaja, označitelja i označenog, ali tako što je oblik, odnosno označitelj, učinio svojim sadržajem, odnosno označenim. Kako, međutim, nema oblika bez sadržaja, kao što nema označitelja bez označenog, »dvostrukost« se ponovno javlja na drugoj razini: roman koji je svoju vlastitu strukturu učinio jedinim stvarnim predmetom vlastite obrade, izgubio je onu svrhu koja ga čini romanom. On više ne govori o tome kako se može živjeti, nego govori o tome kako se može pisati.

Opisivanje samog opisivanja, odnosno pripovijedanje o tome kako se može pripovijedati, tada doista biva nalik mitskom govoru koji se također bavi sâm sobom, ali je ta sličnosti ipak samo prividna. Ona bi bila stvarna jedino ako bismo pretpostavili — kao što je to npr. Lévi-Strauss — da se mitovi odnose isključivo sami prema sebi. A takva pretpostavka ima tako dalekosežne posljedice, da ih ni Lévi-Strauss — čini se — nije spreman prihvatiti:[6] Ona zahtijeva ništa manje nego određenu filozofiju identiteta npr. Schellingovu, odnosno barem neki sustav nalik Hegelovom u kojem ne slučajno teza da mišljenje »samo sebe misli« frapantno nalikuje tezi da »mitovi sami sebe pripovijedaju«. Ako nismo skloni takvim konzekvencijama, tada mitovi obrađuju odnosno oblikuju zbilju, oni o njoj govore i nju na svoj način »ostvaruju«, pa je njihovo neprestano vraćanje na same sebe i vlastiti govor samo posljedica njihove potrebe da se potvrde u ponavljanju. Oni, naime, druge potvrde ne mogu imati jer nemaju »suparnika« u objašnjavanju zbilje. Tako je »mitomanija« samo posljedica hipertrofije mitskog pripovijedanja koje sámo više nije dovoljno da zadovolji potrebe zajednice za znanjem koje omogućuje život. Beskrajno pripovijedanje o sebi, beskrajno udvostručavanje strukture koja je postala vlastitim »sadržajem« nastavlja se tada jedino zato što se jednom započet proces mitskog osmišljavanja zbilje sâm od sebe ne može zaustaviti; njega zaustavlja, odnosno prekida, jedino »revolucija«, što će reći nagli obrat koji »izvana« mijenja tok kulturne tradicije.

Samo u tom smislu roman dvadesetog stoljeća ima neke osobine nalik mitu, ali to su osobine mitomanije, a ne osobine mitologije. On, naime, nastavlja logikom razvoja vlastite strukture koja se može »poboljšati« jedino tako da sama sebe čini vlastitim predmetom, ali time roman prestaje biti romanom jer napušta one svrhe zbog kojih se konstituirao kao roman u određenom sustavu moguće književne komunikacije. Dakako da pri tome takva »smrt romana«, takvo »razaranje« strukture romana zbog toga što se napušta ona funkcija zbog koje je ta struktura i uspostavljena, ne znači nikakvu dekadenciju; ona čak ne znači ništa u smislu bilo kakvih vrijednosnih ocjena djela koja su tako oblikovana da se bave vlastitom strukturom. Ona jedino znači da je došlo do promjena u cjelokupnom sustavu svih književnih vrsta, odnosno svih tipova diskursa: u tim promjenama roman gubi svoj status reprezentativne književne vrste koja izržava iskustvo totaliteta epohe, on gubi auru mitske mudrosti koja ga je unatoč svemu obavijala, a dobiva neke druge strukturne osobine koje odgovaraju njegovim novim funkcijama.

Odlučujuće je pri tome ovdje važno jedino da roman koji razara vlastito mitsko nasljeđe razara sam sebe kao roman. Baš to, međutim, svjedoči samo o

tome da mitski način razrade i oblikovanja iskustva ne mora biti po svaku cijenu sačuvan, kao što ne mora biti ni obezvrijeđen, ako se zbivaju promjene u hijerarhijskom sustavu svih književnih vrsta, odnosno svih tipova diskursa. U tim se promjenama zbiva raslojavanje tradicije književoog izraza koji uvijek na svoj način čuva i dulje zadržava neke okvirne *odnose* osnovne organizacije prenošenja iskustava, no što čuva i zadržava sadržaje koje izravno prenosi. Roman je tako sačuvao mitsko nasljeđe kao priču koja ga je uvjetovala tako dugo dok sama nije postala sadržajem koji se može varirati. Varijacije na temu priče tada su iznutra počele razarati sam roman, kojeg se svrha sada mijenja u skladu s prodorom znanosti u same temelje organizacije života: uspon eseja je, možda, simptom te »revolucije«.

SUVREMENI ROMAN I SVAKODNEVNI ŽIVOT

1.

Veliki romani devetnaestog stoljeća bijahu u isto vrijeme neposredne »slike« svakodnevnog života i »uzorci« prema kojima se svakodnevica mogla tako oblikovati da barem u intenciji »dohvati« i nešto nesvakidašnje u smislu sudbinski ostvarene ljubavi, tragedije, požrtvovanja ili samosvojnog, upravo i jedino stanovitom karakteru primjerenog sukoba sa svijetom. To svojstvo utjecalo je svakako i na svjetskopovijesni uspjeh romansijerskog umijeća epohe realizma: roman uspijeva obuhvatiti cjelinu društvenog života sa svom složenošću relevantnih znanja, protuslovnih uvjerenja i stvarnih životnih sukoba, a da pri tome ostane na razini stanovite prisnosti i razumljivosti, jer jedino svakodnevicu s njenim znanjima, uvjerenjima i umijećima čini onom gradom koja je neposredno opisana i tako oblikovana da zadire u idealno osmišljavanje života na razini »iznad« svakodnevice. Realistički roman je možda posljednji pokušaj da se svakodnevno iskustvo uobliči kao iskustvo autentičnog života.

Izrazita sklonost prema fragmentarnom, međutim, dovela je roman u procesu raspadanja realističke tradicije do svijesti o problematičnosti svakog odnosa prema svakidašnjici. Kada se roman svjesno i namjerno ograničuje na neke detalje stvarnosti, kada romansijerska tehnika teži izrazitom isticanju stanovitih »polja značenja«, kada je pozadina samo »difuzno osvijetljena« i stoga irelevantna za cjelinu smisla koji se želi uobličiti, nužno se otvara pitanje: kako se zapravo odnositi prema onome što uobičajeno iskustvo naziva »svakodnevnim životom«? Ako događaji iščeznu u kontinuiranim asocijativnim tokovima, prikazani život do te mjere »blijedi« u banalnosti svakidašnjice da roman jednostavno neće više nitko htjeti čitati; potrebna je neka uvjetna simbolika u kojoj se banalnost svakidašnjice, npr. Leopolda Blooma, ogleda kao onaj isti »generički život čovjeka« koji je opisao Homer u mitskoj transpoziciji »izmišljenih« Odisejevih putovanja. Ako pak »misaoni događaji«, odnosno relevantno razmatranje nekih filozofskih ili religioznih tema, postane takvom »jarko osvijetljenom« okosnicom, sporno je do koje se mjere svakodnevni život može svesti na mišljenje o životu. I u najboljim romanima takve orijentacije kao da nešto nedostaje: ili nema uzorka prema kojem se oblikuje život, ili ostaje jedino uzorak, a iščezava svakodnevni život odakle bi se taj uzorak mogao tako

oblikovati da nešto znači upravo i za svakidašnjicu. Istovremeno prirodno postoji jasna svijest o tome da se realistička tradicija ne može jednostavno nastaviti niti obnoviti: raspolažemo li jedino ma kako jakim ručnim reflektorom, njegovo se svjetlo ne može nikada tako podesiti da nadomjesti sunce a povratak na danje svjetlo nikada nas više neće zadovoljiti ako smo i samo jednom ozbiljno posumnjali da je ono dovoljno za raspoznavanje onoga što nas najviše zanima.

Otuda neprestana napetost između suvremenog romana i svakodnevnog života. Roman neprestano nudi nešto što svakodnevnom životu, životu uzetom u smislu neposredne reprodukcije pojedinačnih ljudskih života, ili u smislu svega onoga što se svaki dan zbiva,[1] nije neposredno potrebno, ili se barem čini da mu nije neposredno potrebno. Roman tako nudi zabavu, ali u samozadovoljstvu brojnih vrsta zabavne književnosti izmišljeni svjetovi znanstvene fantastike, kriminala, špijunaže ili neobuzdanog seksualiteta npr. samo su čista opreka svakodnevici. Oni se doduše razvijaju unutar čvrstih uzoraka i time postaju čitljivi, oni često prema mišljenju vlastitih autora odgovaraju upravo onome što svakodnevni život traži, ali se pri tome ne može osporiti da ih svakodnevni život zahtijeva jedino u smislu opredjeljenja za određeni tip zabave, koji je uvijek na rubu opasnosti da se ponavljanjem pretvori u vlastitu suprotnost: te se vrste stoga nužno granaju i samo kao razgranati sustav, od pornografije do egzotičnih putopisa, pokrivaju određeno »polje« zapravo fiktivnog interesa publike. S druge pak strane »viša književnost« našeg vremena kao da se nikako ne može čak ni relativno ustaliti u nekim konvencijama književnih vrsta. Ako išta važi kao opća osebujnost suvremenog romana, onda je to stanovita nestabilnost na razini konvencija književne vrste. Čak i ono što bi ranije važilo kao stanovita konvencija književne vrste, danas redovno doživljavamo kao problem vrijednosti. Postoje čitavi nizovi romana koji slijede npr. Kafku, ali takve »kafkijanske« romane doživljavamo isključivo kao epigonske tvorevine, ne prihvaćajući ih nipošto kao vrijednosno ravnopravna djela unutar stanovite uže određene književne vrste, a to je u očitoj suprotnosti prema našem doživljavanju realističkih romana kojima ne odričemo vrijednost zbog toga što npr. okvirno slijede uzorak *Gospođe Bovary*. Uzorci književne vrste suvremenog romana kao da imaju jedino jednokratno važenje: oni se iscrpljuju i prije no što uopće postaju uzorcima, i prije no što uopće uspostave neke konvencije književne vrste.

Suvremeni roman kao književna vrsta tako nikako ne uspijeva pronaći odgovarajući model oblikovanja života, model koji bi bio istovremeno dovoljno širok da uključi bitne životne manifestacije svakodnevice i dovoljno uzak da spriječi »grananje« u posebnim pravcima ostvarivanja ljudskosti, onim pravcima koji doduše mogu biti na svoj način važni, ali ne mogu nikada biti univerzalni. Suvremeni roman postaje tako kritikom svakodnevnog života na način koji je bitno različit od one tradicije u kojoj je roman nastao i koju je velikim dijelom upravo i on sam uspostavio. Tradicionalni roman, naime, afirmirao je individualnost; njegov je junak stoga doduše redovno poražen u sukobu sa svijetom, ali je njime uspostavljen svijet zato obogaćen individualnom sudbinom. Kritika svakodnevice stoga je pokušaj uspostavljanja sudbine u herojskom nastupu pojedinca koji traži svoje pravo da prema sebi samom oblikuje vlastiti život. Suvremeni roman to shvaća kao iluziju koju valja odbaciti; svakodnevni se

život ne može uzdići do pravog života; on se mora radije osporiti. Ništa se drugo zbog toga tako grčevito ne traži u suvremenom romanu kao načelo tog osporavanja.

Naravno, i don Quijote i Emma Bovary osporavaju svakodnevni život, ali njihova pojava u svakidašnjici nije slučajna i stoga njihov poraz u sukobu sa svijetom ne ostavlja svijet takvim kakav je on bio prije njih. Njihov život jednostavno nije uzaludan; u svakidašnjici postoji nešto što nije tek slučajnost, pa se ona ne mora, niti se može, apsolutno osporiti. Za suvremeni roman uzdizanje jednog slučaja do univerzalnog načela prestalo bi biti iluzijom jedino ako bismo dopustili neko raslojavanje same stvarnosti. »Raslojavanje« pri tome znači: mogućnost sagledavanja s različitih aspekta. A kada pojedini aspekt promatranja potpuno dominira nad općim uvidom, mijenjanje aspekata — ili čak samo svijest o ograničenosti svakog pojedinog aspekta — postaje u neku ruku obavezom prema iskrenosti, istinitosti i poštenju u prikazivanju stvarnosti. Kako je pak svakodnevni život prepušten slučaju, odnosno takvom zakonu koji potpuno nadilazi moć pojedinca, roman može jedino birati: opisati banalnost svakidašnjice tako da se izgubi svaka iluzija, ili osporiti svaku autentičnost svakodnevnom životu i pokušati govoriti o nekom životu s aspekta kojeg arbitrarno smatramo izrazom autentičnosti.

Otuda složenost odnosa između suvremenog romana i svakodnevnog života. Tradicionalna zamisao oponašanja vodi, naime, do gomilanja banalnosti i do stanovitog zasićenja (što pokazuje sudbina romana struje svijesti npr.), pa se roman okreće sam prema sebi i postaje romanom o romanu, odnosno romanom o umjetnosti. Ova pak svijest o tome da je »pravi život umjetnost«, svijest koja prožima čitavu klasu romana od Proustova ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom* do danas, međutim, nije nipošto neki bijeg od stvarnosti nego je rezultat svojevrsnog raslojavanja te stvarnosti, one iste stvarnosti, uostalom, koju je u ranijim romanima predstavljala svakidašnjica, a koju sada predstavlja umjetnost kao simbol autentičnog života. Učestalost kojom se ta tema umjetnosti uvijek iznova javlja u najboljim ostvarenjima suvremenog romana, snaga s kojom se ona nameće kako romanopiscima tako i čitaocima, moć kojom ona prožima cjelokupno tkivo romana sve do analitičkih opisa tehnike komponiranja (*Doktor Faustus*), ili uvođenja »drugog romana« u roman (*Majstor i Margarita*), ukazuje da se tu ne radi o umjetnosti kao jednoj vrsti ljudske djelatnosti, pa makar se toj djelatnosti i pridodala izuzetna vrijednost. Nije u suvremenom romanu život umjetnika onaj poseban slučaj svakodnevnog života koji bi se mogao uzdići do autentičnosti, nego je njegovo umijeće, umjetnost sama, neka vrsta simbola koji ukazuje na mogućnost nekog drugog života suprotstavljenog svakodnevici. Umjetnikov je život bezobličan i prazan u svojim manifestacijama svakodnevice isto tako kao bilo koji život; nipošto suvremeni roman ne posvećuje tom životu neku izuzetnu pažnju; svejedno je živi li umjetnik kao građanin ili kao imaginarni pobunjenik i otpadnik. Jedino umjetnička djelatnost je predmet najdubljeg zanimanja, umjetnička djelatnost koja nema svrhu sama u sebi nego u tome što »dopire« u dimenziju autentičnosti koju prikriva banalnost svakidašnjice.

Ista je tako osnovna zamisao kritike svakodnevnog života prisutna u donedavna prezrenim vrstama zabavne književnosti kao i u cijenjenim vrstama

tzv. visoke literature. Ta se kritika doduše oblikuje na različite načine i vodi stoga, s jedne strane, do industrijske proizvodnje standardnih uzoraka nesvakidašnjeg, koja tako lako pada u banalnost ponavljanja, a s druge strane do tehničkog virtuoziteta, koji opet lako vodi do teškoća u recepciji. Zbog toga se i odnos između vrsta visoke i niske književnosti mijenja do te mjere da više nije riječ samo o uzajamnim uvjetovanostima nego i o stanovitom prožimanju: visoki roman izravno koristi fantastiku, krimanalitet, špijunažu, legendu i anegdotu, a popularni romani koriste često tehnike visokog romana, pojednostavnjujući ih i prilagođujući ih svojim vlastitim ciljevima.[2] Uvijek je pri tome isti osnovni problem: kako osporiti svakodnevni život na takav način da s jedne strane zadovoljimo svakodnevnu težnju za nesvakidašnji, a da s druge strane nesvakidašnje dovedemo do autentičnosti koja se suprotstavlja svakom vidu svakidašnjice, pa čak i svakidašnjim težnjama za nesvakidašnjim?

Suvremenom romanu tako je i sâm odnos prema svakodnevnom životu postao do te mjere problematičnim da se čini kako roman i život više nisu ni u kakvoj suglasnosti. Svaki suvremeni roman, tako reći, izrasta iz drugih romana, na njih se nastavlja, njima se suprotstavlja, s njima vodi raspravu koja se nerijetko i u samom tekstu pretvara u akademsku, teorijsku diskusiju o tehnici stvaranja i o metafizici romansijerske umjetnosti. Time se status romana unutar književnih — i ne samo književnih — vrsta promijenio, pa se ono što suvremeni roman jest naprosto više ne može utvrditi jedino analizom tekstova.[3] Kako analiza tekstova, naime, pretpostavlja temu kao nešto »uzeto iz života«, ona neminovno pretpostavlja i fiktivni odnos oponašanja svakidašnjeg života, odnos koji više bitno ne uvjetuje romansijersku umjetnost jer je ona sama postavila novo pitanje: što je taj život o kojem još vrijedi govoriti? »Problem života« postaje tako transcendentalni uvjet suvremenog ramana, onaj uvjet na osnovi kojeg se još jedino može ozbiljno pisati. Raspon između autentičnog života i života svakodnevice postaje tako onim prostorom u kojem se jedino može pokušati razumjeti krivudav, isprekidan i ponekad uzaludan razvoj suvremenog romana.

2.

Ako roman usporedimo s folklornim proznim književnim vrstama biva jasno da upravo stanovita težnja prema »realizmu« uvelike upravlja razvojem od *Don Quijotea* do *Uliksa* i *Traganja za izgubljenim vremenom*. Roman se rijetko odricao realističke motivacije; on se razvio zahvaljujući upravo zamisli da stanovitu iluziju zbilje valja održati čak o onda kada se mašti pušta na volju: izmišljeno mora biti prihvatljivo u kontekstu svakodnevnog prosječnog iskustva, iskustva koje se i pored svih »uzleta« opire o neke uobičajene okolnosti ljudskog života. Kao i novovjekovna znanost, roman nije nikada želio prihvatiti izuzetno iskustvo izuzetnih pojedinaca kao mogući temelj oblikovanja; njega doduše zanima izuzetnost pojedinog događaja i karaktera, ali se ta izuzetnost svagda pojavljuje na pozadini svakodnevice i običnog iskustva, pa je samo prosječno iskustvo prosječnog pojedinca onaj opći horizont unutar kojeg se može zbiti

nešto vrijedno pripovijedanja. *Ispovijesti* Aurelija Augustina stoga nisu roman, kao što roman nije ni Hegelova *Fenomenologija duha;* ni mistično iskustvo religioznog doživljaja, ni filozofsko iskustvo zaokruženog sustava znanja, ne mogu se razviti u romanu, odnosno, bolje rečeno: ne mogu se izraziti romanom jer im nedostaje uporište u svakodnevnom, jer traže svoj temelj u onom što se može ispripovijedati. Mitsko pak, legendarno, ili ono što pripada svijetu bajke, može se doduše ispripovijedati, ali to i takvo pripovijedanje zahtijeva uvelike različito prihvaćanje od onoga koje zahtijeva pripovijedanje u romanu. Ispripovijedano u bajci i ispripovijedano u romanu ostvaruje se, da tako kažem, u skladu s novijim razumijevanjem književnosti, u osobnom iskustvu čitalaca odnosno slušalaca na različite načine.

I bajka, recimo, svakako govori o svakodnevici, o svakodnevici čak i suvremenog djeteta koje je u suprotnom ne bi htjelo ni slušati a kamoli da bi je moglo razumjeti. No ono svakodnevno u bajci — odnosi između roditelja i djece, braće i sestara, »doma« i »svijeta« itd. — transponirano je, međutim, u čarobni svijet mašte na taj način što su zadržani samo bitni odnosi dok su radikalno izmijenjene sve supstancijalne oznake: majka je »dobra majka« i/ili »maćeha«, otac je »lovac«, svijet je »duboka šuma«, metamorfoze su izraz psihičkih šokova pretvorbe odnosa prema subjektu itd. Stoga bajka ili mit pretpostavljaju stanovitu svagda sebi istovjetnu svakodnevicu koja mora biti konstantna u povijesti — ili barem u jednom velikom dijelu povijesti — i koja omogućuje razumijevanje tako dugo dok postoje konstante društvenog života koje se lako mogu razabrati u pojedinim tzv. kulturnim krugovima (npr. neki tipovi porodice, stanoviti problemi adolescencije, načini inicijacije i sl.). Razumijevanje romana zahtijeva, međutim, drugačiji kontekst iskustva od onog koji je potreban za razumijevanje bajke, jer roman čitalac mora moći obuhvatiti odjednom, prihvaćajući stanovitu »atmosferu« koja je karakteristična za svaki roman napose, a koja ujedno pripada upravo i jedino svojevrsnom »svijetu romana«. Roman se zato ne može tvoriti od »blokova« koji se slobodno kombiniraju: njegova sloboda traži s jedne strane čvršću kompoziciju, a s druge se strane mora oslanjati na određene, lako prepoznatljive odnose koji se mogu dalje upotpunjavati u onim kombinacijama koje omogućuju visok stupanj individualizacije i originalnosti. Originalnost novina u svijetu romana tako same po sebi zahtijevaju stanovit realizam: mi se, tako reći, moramo kao čitaoci romana osloniti na svakodnevnu zbilju, kako bi nam bila omogućena takva sistematizacija iskustva kakva je ranije poznata i nova ujedno, kakva je, dakle, i individualna i originalna, a ipak je i prepoznatljiva kao stari temelj na kojem se može dalje graditi u nedogled. Roman tako svagda računa s individualnošću i upravo zato mora nastojati oko toga da u njemu prikazan pojedinac može uvijek biti »prepoznat«, da ga čitalac uvijek može shvatiti kao »ja« koji je prikazan u nekim drugim okolnostima, kao »ja« kojem su samo uveličana ili umanjena neka »moja vlastita« svojstva, »moja« znanja i sve ono što »ja sám« zamišljam kao vlastite pozitivne ili negativne mogućnosti.

Od Cervantesa do Dostojevskog bijaše svakodnevni život uvijek pozadinom sudbine junaka romana. U oblikovanju fabule i karaktera novovjekovni se roman svagda koristio opisivanjem događaja koji su učinili vidljivim ove ili one

karakterne osobine pojedinaca, ove ili one njihove doživljaje, te ove ili one interpersonalne odnose na osnovi kojih se moglo suditi i o čitavim sklopovima društvenih zbivanja. Junaci romana pri tome su morali biti u nekoj mjeri izuzetni, jer ih je i samo »stavljanje u prvi plan« prilikom opisivanja izdvajalo iz »okoline«. »Realizam« romana u usporedbi s mitom, bajkom ili epom nije u tome što bi roman neposredno »zahvatio« svakodnevicu; junak romana nije svakodnevni čovjek jedino zato što ga je i sama činjenica da je uzet kao predmet opisivanja učinila nekim »izuzetkom«. Čak i kada roman uzima običnog čovjeka »iz života« kao »model«, čak i kada je prepoznatljivo da je taj i taj stvarni čovjek opisan u romanu, »obično« se obrće u »neobično« samim izborom: i najobičnija životna priča oblikovana u romanu postaje sudbinom koja važi nešto različito od života uzetog jednostavno, neposredno, bez ikakva književnog oblikovanja. Nikada stoga ni jedan roman nije uzeo svakodnevicu jednostavno onakvu kakva ona jest, bez obzira koliko se na tome inzistiralo npr. u epohi realizma ili u naturalizmu, nego je svagda tek »nešto« iz svakodnevice »uzdignuto« do uzorka. Događaj kojim se roman koristi u smislu izdvajanja nekog zbivanja iz običnog toka života i pretvaranja tog zbivanja u sudbinu svagda se tako određuje na temelju neposrednog odnosa prema onoj svakodnevici unutar koje je događaj upravo događaj, a nije npr. čudo ili neka druga manifestacija providnosti.[1]

Događaj, naime, kojim se bavi roman ocrtava se u neprekidnom toku zbivanja kakve čini život uvijek jedino u onim okvirima koje daje svakodnevica. Svakodnevno život doduše svagda mora biti i nekom mjerom kojom se mjeri i ono izuzetno koje je zahvaćeno bilo kakvim oblikom kazivanja, ali upravo u tom pogledu mitsko se ne ocrtava kao suprotnost svakodnevici nego kao njen neposredni, premda uvećani izraz: događaji iz života heroja jedino su potencirani oni isti događaji koji se svaki dan zbivaju u životu takve zajednice kakva živi onako kako to mitovi propisuju. Budući da roman ništa ni u kojem smislu ne propisuje, događaji opisani u romanu ne mogu se shvatiti kao potencirana svakidašnjica; njima ne pripada nikakav oblik vječnosti koji bi osiguravao da se oni uvijek iznova mogu prepoznati. Roman se ne može oslanjati jednostavno na projektivnu identifikaciju kao bajka ili mit; njemu je nužna iluzija zbilje, što se u tehničkom smislu oblikovanja može nazvati: »realistička motivacija«.

Govorimo li dakle o fiktivnom karakteru romana, o iluziji zbilje i o realističkoj motivaciji, svagda valja unaprijed imati na umu da mora važiti prešutni dogovor o onome što uzimamo kao zbiljsko ako želimo roman razlikovati od svekolike fikcionalne književnosti. Uporište za razlikovanje zbilje i fikcije pri tome, opet, ne može biti neki prirodni pojam stvarnosti, jer zašto da bajka bude »dalje« od stvarnosti nego roman: bajka govori doduše na jedan osobit način, ali ona govori o onome što je tu kraj nas i u nama, o onome što je neposredno »naše«, dok roman govori o nečemu što bi eventualno moglo biti, pa je u najmanju ruku opterećeno potrebom razumijevanja individualnih sudbina zbog kojih je izravna neposredna identifikacija nemoguća. Roman se ne može jednostavno prebaciti u čarobni svijet mašte — kao što to čini bajka — jer ako želi pripovijedati o nečemu što će biti od interesa za zajednicu, roman se mora u svim svojim uzletima mašte oslanjati na neki pojam zbilje koji zajednica prihvaća bez posebnog obrazlaganja. A taj je pak pojam zbilje — pojam koji važi bez

obrazlaganja, ali koji nije nepodredno prisutan u svijesti svakog člana zajednice — onaj pojam zbilje koji uspostavlja tek jedan oblik svakodnevnog života, onaj oblik u kojem je pojedinac shvaćen kao slobodan historijski individuum.

Onaj, naime, odnos u kojem je svakodnevni život pozadina za događaj vrijedan književnog oblikovanja može se ostvariti jedino u posebnim uvjetima organizacije društvenog života u cijelini. Kada je npr. proces razvoja društvenog života tako spor da se u perspektivi svakidašnjice uopće ne može primijetiti, svakodnevni se život zbiva prividno kao vječno vraćanje istoga, pa smisao dobiva jedino u neposrednoj transpoziciji u vječnost: svi su tekući događaji ponovljeni događaji onoga što se već zbilo u pra-vremena. Sve ono što važi kao događaj u svakodnevnom životu tada se ocrtava isključivo na kozmičkoj pozadini univerzalnog zbivanja, pa se svaki događaj u životu svakog pojedinca neposredno odnosi na neki događaj ispričan u mitu i obrnuto: svaki je ispričani događaj neposredno stvarni događaj svakodnevnog života. Tek kada proces promjene u društvenom životu zajednice zahvaća u nekoj mjeri i svakodnevni život, tek kada pojedinac osjeća da njegova generacija ne može živjeti sasvim isto kao i prošla generacija, iako ne može živjeti ni radikalno drugačije, stvara se »prostor« za osobnu sudbinu i za događaj »koji se još nikada nije dogodio«. Ali taj »novi događaj« ne može opet biti nešto posve slučajno, jer slučajnost nema značenja za sudbinu i ne može biti izabrana kao nešto vrijedno pripovijedanja ako nije u konstruktivnoj opreci prema onome što je nužno. Kako je, dakle, s jedne strane nužno da čovjek živi onako »kako se živi« da bi uopće bio »prepoznat« kao predmet moguće identifikacije, a s druge je strane nužno da se njegova osobnost nekako istakne kao osobitost individuuma, kazivanje sada mora isticati »relativne događaje«, tj. mora isticati nešto što je je istovremeno i prisno i poznato kao što je i novo i nepoznato.

Ako je, dakle, proces razvoja relativno brz na razini vrhuske umjetnosti, znanosti, politike i tehnologije npr., svakodnevni život čuva onu mjeru stabilnosti koja je nužna za razumijevanje pripovijedanja. On, međutim, tu stabilnost može čuvati samo tako dugo dok ritam promjena ne postane toliko ubrzan da ugrožava i sam pojam svakodnevice. Kada se ritam promjena toliko ubrza da više ništa ne važi kao stalno, kada znanost i tehnologija prodru u svakodnevicu do te mjere da njihov progresivni razvoj mijenja zbilju svakodnevnog života tako reći iz dana u dan, tada sve može biti izuzetno, kao što sve može biti i prosječno. Javlja se ponovno potreba za neposrednom identifikacijom kao u vrijeme mita, ali sada nedostaje opća stabilnost života organiziranog na vječnom ponavljanju istoga, a »vječna mijena« ne osigurava ni onaj osjećaj identiteta vlastite ličnosti koji je neophodan da bi se uopće moglo kazati: ja sam se promijenio, ali svijet je ostao isti; ili: svijet se promijenio, ali ja sam ostao isti. Zahtjev za »pravom stvarnošću«, stvarnošću koja je iznad svakodnevice, tako traje i dalje, ali sada izostaje bilo kakva ideja onoga što je to zapravo »prava stvarnost«: protuslovlje između besmislice svakodnevnog života i smislenog života prisutnog u romanu biva nedomješteno protuslovljem između ideje autentičnog života i ideje svakodnevnog života. A kako pri tome autentični život nije moguće zamisliti prema bilo kojem mitskom modelu a da se u tekućoj promjeni zbivanja u svijetu ne osjeti lažna stabilnost dogme koja samo silom pokušava zakočiti stalnu

promjenu, ideja autentičnog života mora se sukobiti s gubitkom izvornog odnosa prema mitu i istovremenom potrebom njegova obnavljanja. Roman je osuđen na bezuspješno traganje.

3.

Demonsku psihologiju junaka — o kojoj govori Lukács u *Teoriji romana* — Bulgakov u *Majstoru i Margariti* obrće u psihologiju demona. Ovaj obrat upućuje najprije na doboke unutarnje srodnosti dva na prvi pogled toliko različita djela. Lukácsev filozofski ogled i Bulgakovljev roman nastaju doduše vjerojatno gotovo istovremeno[5] i u njima se naziru u mnogočemu istovjetni utjecaji »duhovne klime« avangarde, ali hegelijansko nasljeđe *Teoriju romana* ipak uvelike razlikuje od, u biti kantovske, ideje o dva svijeta, iskustvenog svijeta svakidašnjice i transcendentnog svijeta morala i umjetnosti, koja prožima ako već ne roman *Majstor i Margarita* u cjelini a ono svakako njegovu idejno-tematsku osnovu. S druge pak strane Lukács je kao teoretičar romana okrenut prošlosti, a Bulgakov kao romanopisac sadašnjosti, pa ipak, usprkos svim razlikama koje donose dva tipa kazivanja, roman i filozofija, obojica govore o istim povijesnim problemima i obojicu zanima u biti isto duhovno područje, i Lukácsev ogled i Bulgakovljev roman bave se pitanjem sudbine romana, a ta je sudbina i u jednom i u drugom djelu povezana s nečim što oba autora određuju u sferi između ljudskog i božanstvenog, u sferi demonologije.

Lukács poseže za terminom »demonsko« i za Goetheovim shvaćanjem demonskog kada želi istaknuti neki »srednji« položaj junaka romana, položaj između božanstvenog koje vezuje za »zatvorene kulture« i ljudskog koje bi pripadalo »otvorenoj kulturi novog vijeka«. Demonsko traganje za smislom života u *Toriji romana* moramo shvatiti kao neki metaforički opis situacije u kojoj junak romana nije jednostavno izgubljeni čovjek u besmislenom svijetu, ali nije ni božanstveni heroj kojeg valja nasljedovati u svakodnevici, jer sâm svojom sudbinom čini paradigmu života uopće. Kako su demoni »odbjegli bogovi čija moć još uvijek traje« premda je njihova apsolutna vlast prestala,[6] u *Teoriji romana* demonska psihologija ne može biti shvaćena drugačije no kao psihologija koja i usprkos svojoj upravljenosti prema iskustveno ljudskom nosi u sebi i neki trag nadljudskog koje ipak nije božanstveno, psihologije koja sadrži i »dodatak«, koji se ne može empirijski dokazati. Taj »dodatak« nije ništa drugo nego nad-individualna moć duhovnog oblikovanja koju roman sadrži i kojom se služi kako bi svakodnevni život prikazao kao da on ima smisla, onog smisla kojeg u stvarnom iskustvenom životu pojedinca i u njegovoj svakodnevici više nema, pa ga je i uzaludno tražiti u svakodnevnom iskustvu. Lukács, dakle, u *Teoriji romana* inzistiranjem na demonskoj psihologiji jedino nastoji zahvatiti i onaj aspekt geneze novovjekovnog romana koji objašnjava kako je moguće da svakodnevni život u velikim romanima biva uzdignut do uzorka pravog života, a da istovremeno ideja pravog života nije utemeljena ni u kakvom apsolutnom uvjerenju, ni u kakvoj apsolutnoj filozofiji, apsolutnoj religiji ili znanju bilo kakva dovršena smislenog sustava.

Lukácseva *Teorija romana* oskudno i samo u naznakama govori o sadašnjosti romana i o njegovoj eventualnoj budućnosti. Njeni relativirani kondicionali u završnim rečenicama upozoravaju kako Lukács zapravo sumnja u to da roman našeg doba može nastaviti tradiciju koju *Teorija romana* želi opisati i filozofski objasniti. Slaganje između strukture romana i strukture povijesnog svijeta Lukács drži u našem dobu ponovno narušenim: roman više nije moguć ni u smislu demonskog traganja, jer junak više ne zna ni što da traži ni da li je traganje za smislom uopće još potrebno. *Teorija romana* se tako zaustavlja na Dostojevskom; romani Dostojevskog više nisu romani a nisu ni filozofija, pa čak ni perspektiva *Teorije romana* — perspektiva zapravo Hegelove filozofije[7] — više nije dostatna da sagleda fenomen suvremenog romana, jer samu sebe ne može relativirati. I kako Lukács ne želi zatvoriti svoj sustav, premda ga je hegelijanska metoda koju upotrebljava na to silila, *Teorija romana* ostaje otvorena: svakodnevni život više nikakav roman ne uzdiže do uzorka smislenog života, pa je sada središnje pitanje ono na koje teoretičar ne može dati nikakav odgovor: može li roman nekako preživjeti? Stoga tom pitanju praktičar romana posvećuje najveću pažnju; to je pitanje koje je tema *Majstora i Margarite.*

Kakav je, naime, smisao Wolandova posjeta Moskvi u romanu *Majstor i Margarita,* kakav je smisao priče o Majstoru i o njegovu romanu, kakav je smisao činjenice da jedino pjesnik Bezdomni ostaje na kraju svih pustolovina živ čovjek u Moskvi, čovjek obogaćen iskustvom besmisla svog ranijeg pjesništva, čovjek koji sada, nakon svega, razumije što je roman i koji, prema tome, može roman sačuvati i tako ga održati u svijetu koji nije sklon romanima? Bulgakovljev roman sadrži, bez sumnje, različite slojeve značenja; u njemu se prelamaju raznovrsne ideje i isprepleću književni postupci koji sugeriraju brojna pa i protuslovna tumačenja, ali čak i sasvim formalno-tehnički gledano roman *Majstor i Margarita* raspao bi se na priču o Wolandu, priču o Majstoru i Margariti, priču koju je Majstor napisao i priču o moskovskim književnicima, kada svi ti dijelovi ne bi bili čvrsto povezani jedinstvenom motivacijom koja se ne može objasniti drugačije no kao »problem perzistenicje romana«. A taj problem bitno ovisi o načinu kako će se shvatiti veza između romana i života, veza koja, opet, u svom konkretiziranom obliku i nije ništa drugo do veza između svakodnevnog života i romana koji je i u ovom slučaju stanovit simbol autentičnog života.

Sukob između svakidašnjice i umjetnosti, kao sukob između svakodnevnog života banalne zbilje i izuzetnog života smislene umjetnosti, već je zapažena i opisana okosnica cjelokupnog romana *Majstor i Margarita.*[8] Nije za nas, međutim, ovdje od presudne važnosti ta Bulgakovljeva opozicija između običnih ljudi svakodnevice i izuzetnih ljudi koji pripadaju »drugoj stvarnosti« pa tako mogu i komunicirati s demonima, skrivenim onome tko doduše »ima oči ali ne vidi« i »tko ne čuje premda ima uha«. Za nas je važan obrat kojim demonsko biva — različito od *Teorije romana* — shvaćeno u dimenziji psihološke analize koja tradicionalno nikako nije mogla pripadati »onostranosti«. Tu se naravno ne radi o tome da i vrag ima u književnim djelima nužno ljudske osebujnosti, već je riječ o inzistiranju na psihološkom opisu Wolandove družine, družine koja doduše ima porijeklo u mitologiji, ali koja predstavlja sasvim novu »sferu

stvarnosti«, sasvim novo »društvo« sa svim onim interpersonalnim odnosima koji omogućuju da neke likove iskustvom prepoznajmo kao karaktere. Bulgakovljevi demoni nisu ljudi, ali oni nisu ni »odbjegli bogovi čija moć još traje« jer nisu odredivi jedino u dimenziji moći: njihova moć proizlazi iz potencirane ljudskosti; oni su u neku ruku pravi ljudi koji imaju još i nadljudsku moć, a nisu moćna bića koja imaju i razumijevanje za ljude (ili takva razumijevanja nemaju). Ovo u biti jednostavno obrtanje mitologije omogućuje Bulgakovu da pored svih elemenata bajke, unatoč napuštanju realističke motivacije, unatoč upotrebi onih sredstava jezičnog oblikovanja koja pripadaju jednostavnim oblicima, ipak napiše roman, odnosno djelo koje ima u smislu književne vrste odlike romana i ne prelezi u fantastiku koja ne može biti temelj romana.[9] Bulgakovljevi demoni tako su jednostavno simbol autentičnih ljudi: roman *Majstor i Margarita* pretpostavlja da svakodnevni život ne može doseći dimenziju autentičnosti ako ne uzmemo da autentičnom životu pripada prije svega moć koja odnekud »izvana« ulazi u sferu svakodnevice, pa makar se unutar svakodnevice odvijala npr. i prava ljubav i prava umjetnost. Bez vraga, rekli bismo prema *Majstoru i Margariti*, roman ne može preživjeti u suvremenom svijetu.

Ne obnavlja Bulgakov — osim u veoma širokom i neodredenom smislu — staru temu Fausta nego oblikuje na nov način temu »romana u romanu«, Proustovu temu o tome da je »pravi život zapravo roman«, temu traganja za izgubljenim vremenom, za onim vremenom koje je naš pravi život nepovratno izgubljen u banalnosti svakodnevice. Proust je mislio da je umjetničko oblikovanje dostatno; on je tako Majstor bez Margarite i bez Wolanda, Majstor koji završava u ludilu i u umjetničkom i ljudskom sterilitetu, jer roman ne može preživjeti ako se oblikuje u »zatvorenoj sobi« bez komunikacije sa svijetom. Bulgakov uvida problem recepcije: roman može preživjeti jedino ako ima onih koji ga mogu čitati i razumjeti doista kao roman: Majstoru je potrebna Margarita da bude majstor, a stvarnosti je potreban Bezdomni koji je naučio kako bi trebalo roman razumjeti. Ali, Margarita unatoč ljubavi ne može spasiti Majstora, niti Bezdomni unatoč svom talentu može naučiti da razlikuje pravi roman od pseudoromana, ako ne postoji stanovita posrednička sfera identifikacije, ako sam vrag ne side medu ljude. Vrag tu naravno ne može biti spasitelj, jer bi njegovo »obogotvorenje« uništilo njegovu ljudsku autentičnosti koju su upravo različiti »mali bogovi« u svakodnevnom životu dokraja ugrozili. Bulgakov tako pokušava uvodenjem psihologije demona analizom zahvatiti i onu moć koja ne uzdiže više svakodnevni život do autentičnosti nego ga do kraja srozava i tako upućuje na njegovu opreku: njegovi su demoni ljudi čija moć već traje iako još nisu postali novi bogovi.

4.

Doktor Faustus Thomasa Manna pokušava uspostaviti stanovitu ravnotežu izmedu obje dimenzije romana, izmedu demonske psihologije junaka »starog« romana i psihologije demona koja sve više zanima roman nakon II svjetskog rata. Leverkühn je, naime, u biti još uvijek tradicionalni demonski junak romana,

junak čije se traganje za smislom izravno nastavlja na tradiciju legendi nastalih u osvit novog doba. Takve legende — prije svega o don Juanu i o Faustu — valja pri tome najprije razlikovati od srednjovjekovnih legendi o životima svetaca, pa i od legendi koje se izravno oslanjaju bilo na grčko-rimsku bilo na židovsku mitologiju, jer se već u njima božanstveno, odnosno herojsko kao polubožanstveno obrće u demonsko koje nije jednostavno anti-božanstveno. Sudbine Fausta, ili don Juana, nisu više uzorci pravog života u kojem bi se postizalo ispunjenje poslanstva, nisu više paradigme koje svaki pojedinac mora u načelu slijediti ako želi osmisliti vlastitu svakodnevicu, ali one nisu ni primjeri za ono čega se valja čuvati, premda vjerojatno nastaju upravo u okviru takve osnovne moralne poruke. Don Juan i Faust posjeduju veličinu koja nadilazi okvire ne samo bilo koje moralke, nego nadilazi čak i okvire bilo kako zacrtanog mitskog svijeta: oni posjeduju integritet ličnosti koja slijedi jedino vlastiti put i jedino sama sebe ostvaruje u nepokolebljivoj desljednosti, bez obzira na opće norme bilo kako shvaćena humaniteta, bez obzira na sjaj božanstvene milosti ili na prokletstvo. Ni Faust ni don Juan ne prezaju ni pred vječnim prokletstvom kad je u pitanju njihova dosljednost u demonskom traganju; njihovo metafizičko nezadovoljstvo ništa, pa ni izravni dodir s onostranošću, ne umiruje, jer je njihovo načelo postupanja isključivo personalitet kojeg, kad jednom postane svjestan samog sebe, ništa više ne može bitno ugroziti. Ako, dakle, njihove legende nose u sebi snagu izvorne legendarnosti a da pri tome ne poštuju opća nečela mitskog oblikovanja legendarnog kao paradigmatičnog za svakodnevicu, to može značiti jedino da u u njima, i putem njih, ideja slobodne povijesne individualnosti postaje konstitutivnim načelom oblikovanja novog doba, onog doba kojem pripada, i kojeg istovremeno oblikuje, upravo i roman.

S obzirom na tu razliku Mannov Faust, kompozitor Adrian Leverkühn, s jedne strane svakako nastavlja tradiciju novovjekovne legende koja svoje pravo mjesto uobličavanja nalazi upravo u romanu: *Doktor Faustus* u tom smislu doista slijedi i tradicije realističkog romana, kao što je to i »kasni« Lukács ispravno uočio.[10] Leverkühn teži integritetu ličnosti kao pravi, »stari« Faust: ako on raspolaže mogućnošću da ostvari pravo umjetničko djelo, on sve svoje misli i osjećaje, sve svoje postupke i događaje na koje može utjecati — pa čak i one na koje ne može utjecati — sav svoj život jedino i isključivo tome posvećuje, ne prezajući čak ni pred vječnim prokletstvom u koje na svoj način ipak nekako i vjeruje. Razlika je, međutim, između izvorne legende o Faustu i Mannove obrade kako u koncepciji Mefistofelesa tako i u cjelokupnom pristupu građi, pristupu koji se bitno razlikuje i od onog Goetheovog u kojem je legenda također dobila karakter pokušaja stvaranja nove paradigme, što ju je i dovelo — u drugom dijelu spjeva — do gubljenja izvorne uvjerljivosti. Vrag u Mannovu djelu postaje demonom koji se služi znanošću, pa je psihologija jedina dimenzija prodora u razumijevanju njegovih motiva i njegove djelatnosti, a umjesto isključivo mitskih dimenzija ocrtavanja sudbinske problematike ljudskog života, pojavljuje se stanovita ironična dvostrukost: nigdje se roman ne izjašnjava da li Leverkühnov ugovor s đavolom valja shvatiti doslovno ili samo kao metaforu za socijalno i biološki uvjetovana zbivanja. Bilo bi dakako suviše jednostavno svesti kompozitorovu tragediju na patografiju jednog sifilitičara, ali bi isto tako bilo

pogrešno uzeti đavolove opservacije o »upotrebi novih sredstava za stare svrhe« doslovno kao neku obnovu demonološke problematike iz vremena progona vještica. Nije tu potrebno pozivati u pomoć ono što znamo o Mannovim uvjerenjima i stavovima koje je on zauzimao u raspravama o ideološkim, političkim ili filozofskim pitanjima; *Doktor Faustus* ne bi bio roman kad bi se mogao svesti na ono što je Thomas Mann inače govorio ili zastupao. Dvostrukost u mogućim objašnjenjima, s jasnim ustezanjem da se bilo kojem tumačenju prizna prednost, prvenstvo ili barem veći stupanj obuhvatnosti, proizlazi tako jednostavno iz napora da se govori, da se opiše, da se izrazi i umjetnički uobliči niz pojava koje su i pored izuzetnosti prisutne u svakodnevici, ali suvremeno svakodnevno znanje ne raspolaže odgovarajućim sustavom simbola koji bi ih uspio učiniti bar u nekoj mjeri raspoznatljivim, koji bi učinio da oni uopće budu nešto o čemu se može govoriti i misliti. Kada svakodnevno prosječno iskustvo ne može objasniti sve ono sa čime se u životu susrećemo, a iskustvo ekskluzivne znanosti zahvaća jedino suviše diferencirane sfere postojanja, ono što je između mitskog i svakodnevnog ostaje tako »nepokriveno«, a upravo u njemu se nazire neka mogućnost individualne autentičnosti.

Zbog toga se suvremeni roman uvijek nanovo okreće prema mitu od kojeg, međutim, nikada doslovno ne preuzima sadržajna određenja koja bi važila u nekom općem referencijalnom sustavu, nego svagda inzistira jedino na obliku, takvom obliku koji svaki pojedini mit čini fragmentom cjelovite, nikada dokraja odgonetnute poruke.[11] Nema stoga Kafkine, Joyceove, Faulknerove, Gideove, Camusove, Beckettove ili Grassove mitologije, ali nema nijednog njihova romana koji ne bi pokušao uspostaviti takve odnose kakvi nadilaze svakodnevno iskustvo. Spomenuti romani govore o nečemu što nije neposredno »ovdje« i »sada«, ali se oni istovremeno ne izjašnjavaju ni o kakvom obliku »vječne izvjesnosti«; onom što u njima djeluje kao odbljesak starijih ili novijih mitova nema nikakve potvrde u nečem izvan pojedinačnih nizova koji se nikada ne ulančavaju tako da bismo dobili makar samo neki nagovještaj cjeline. Ti romani govore o nečemu što se nikako drugačije ne može izreći osim tako da se koriste pojmovi neke mitologije, ili neke znanosti odnosno filozofije, a da se pri tome ne uvažava nikakav opći kôd razumijevanja, kôd koji bi mogao dati jedino priznati i dokraja prihvaćen mitološki sustav ili pak neka apsolutizirana znanstveno-filozofska doktrina.

Otuda uvijek nastaje zapravo samo privid nekog nejedinstva između romana i mita, romana i filozofije, romana i ideološke doktrine. Taj privid doduše plodno upravlja mišljenje jer upozorava na potrebu šireg shvaćanja konstitutivnih iskaza nego što to omogućuje književnoznanstvena fikcija romana kao jedne književne vrste između ostalih, ali on izravno vodi i tobože sadržajnim određenjima takvih tumačenja koja zamjenjuju privid s pojavom. Suvremeni roman ne može dostići mudrost koja bi proizlazila iz sinteze, recimo, umjetnosti i filozofije, niti se takva mudrost može naknadno iz njega izvući »mudrim« tumačenjem; on se jedino koristi elementima koji, budući da ne pripadaju samo pripovijedanju, pripadaju i onim oblicima kazivanja koji tradicionalno nisu pripadali onome što je roman mogao i htio oblikovati. Prestao je roman tako biti uputom za život: ono što je u

njemu životno sačuvalo se prije u stanovitoj opoziciji: sloboda i povijesnost pojedinca dovedeni su u sumnju jer ih svakodnevni život ne potvrđuje, a viši oblici znanja i djelatnosti sasvim su sada strani pojedincu kojeg zanima isključivo integritet njegove vlastite životne sudbine.

5.

Suvremeni roman izrasta tako u procjepu između svakodnevnog života i generičke ljudske djelatnosti koja zbog složenosti znanstveno-tehnološkog »osvajanja svijeta« gubi neposredni odnos sa zbiljom. Od svog nastanka čvrsto vezan sa svakodnevicom, roman sada gubi građu koju je jedino on uspijevao tako oblikovati da svakodnevno bude sačuvano i ujedno prevladano u izuzetnom i u tipičnom. Ta građa, život pojedinca koji usvajajući tradiciju ujedno osvaja svoj vlastiti oblik postojanja u raznolikom nizu otvorenih mogućnosti, rastvara se sada u beskrajnim nizovima »životnih sfera« koje se nigdje i nikada ne mogu dokraja povezati. Čini se da čovjek istinski živi kao umjetnik, kao znanstvenik ili kao revolucionar, ali je on istovremeno čvrsto vezan slučajnošću vlastita položaja u određenoj životnoj sferi koja djeluje poput gigantskog mehanizma i njegov individualni napor uvijek iznova osuđuje za podvrgavanje s jedne strane neprestanom napretku, a s druge strane stanovitom nužnom konzervativizmu svakodnevice obuzete jedino brigom za neposredno, slučajno postojanje i za njegovu izravnu reprodukciju. Sukob između javnog i privatnog života dobiva time nove dimenzije: ako je tradicionalni roman mogao biti određen kao »privatna priča u privatnom tonu«[11] s obzirom na javnost epa, sada privatnost postaje u sebe zatvorenom sferom za koju je doduše »pravi život uvijek negdje drugdje«, ali nikada više u sferi javnosti. I privatni i javni život sada kao da su podjednako udaljeni od zbilje, jer se više ne osjeća mogućnost posredovanja takva pravog oblika života kakav bi savladao svu raznolikost zbiljskih sadržaja, kako javnosti tako i privacije.

I samo traganje, naime, gubi orijentaciju kada se pojedinac oslanja isključivo na onaj izvor svjetlosti koji nosi sa sobom u prostor kojeg ni dimenzije ni granice, zbog odsutnosti danjeg svjetla, ne može razabrati. Tradicionalni je romanopisac bio nalik čovjeku koji danju ulazi u prostoriju gdje poznati i nepoznati ljudi nešto rade, razgovaraju ili se jednostavno odmaraju pokraj peći, odnosno pored prozora. Njegov napor da spozna i iskaže ono što se zbiva u tom prostoru nije bio lak; on je morao razlučiti važno od nevažnog, prepoznati poznanike i opisati nepoznate, shvatiti zanimanje pojedinaca i uklopiti ih u cjelinu »slike«, odrediti neku opću perspektivu s koje se sve što vidi može ispripovijedati, te sâm za sebe protumačiti što se zapravo zbiva u ovom »svijetu«, gdje je on ipak i pored svih svojih prethodnih znanja, i pored poznanstva s mnogima od prisutnih, bio došljak i stranac barem zato da bi mogao govoriti o tekućem zbivanju kojim nikada nije smio biti dokraja obuzet. Ipak, ma kako bio prizor za njega nov i nepoznat, ma kako on bio upućen jedino na svoje vlastite procjene stanja i ocjene pojedinih ličnosti koje nije dovoljno poznavao, ma kako se on mogao podjednako tako prevariti kao što je mogao i pogoditi o čemu se zapravo radi,

njegovo je pripovijedanje omogućila jedna činjenica koju je on smatrao toliko nedvojbenom da joj nije pridavao nikakvu posebnu pažnju; nije je čak ni primjećivao: bio je dan. Zahvaljujući jedino tome što je izvor svjetla u kojem se sve moglo vidjeti, i u kojem se sve ogledalo, bio daleko iznad njega; zahvaljujući sunčevu svjetlu koje je kroz prozore sve podjednako osvjetljavalo i tako omogućavalo da njegov pogled bira ono što mu se u cjelini slike činilo bitnim i najvažnijim, on je mogao vidjeti i iskazati to viđeno kao vlastitu viziju svega onoga što se zbivalo, kako se zbivalo i zašto se zbivalo u prostoru kojeg su se dimenzije i međe jasno razabirale bez obzira na sve sumnje s kojima je njegov dolazak mogao biti popraćen.

U ovakvoj usporedbi suvremeni romanopisac nosi sa sobom jedino džepnu svjetiljku. On ulazi u istu prostoriju; ljudi nešto rade, razgovaraju ili se odmaraju, ali kako nikakvo svjetlo ne dopire izvana, najjednostavnijim pokretima ne može se razabrati uobičajena svrha; ne zna se tko govori, a tko je slušalac; besmislen je svaki raspored eventualnih gledalaca ili slušalaca, budući da ne dopire nikakvo svjetlo s prozora, pa se ne zna da li ljudi razgovaraju ili svaki za sebe izgovara svoj suludi monolog. U koncentriranom svjetlu izobličuju se lica poznanika, a nepoznati bivaju to više nalik groteskim maskama što se dulje snop svjetla na njima zadržava. Uzalud se trag svjetla može upraviti i tako da klizi po zidovima: nikada nije dokraja jasno gdje i kako zidovi omeđuju prostoriju, jer se dimenzije nikako ne mogu obuhvatiti jednim pogledom koji bi bio neophodan da se odredi gdje smo zapravo; postoji nerazmjer između onoga što se može osvijetliti džepnom svjetiljkom i prostora koji želimo osvijetliti, nerazmjer koji se ničim ne može ispraviti, koji se nikako ne može nadoknaditi.

Pretpostavimo da naš došljak nije užasnut napustio ovakvu prostoriju, pretpostavimo da se odlučio shvatiti sve što se može shvatiti i iskazati sve što se uopće može iskazati. Jasno je da on nikog ne može zavarati: njegova svjetiljka nije sunce i on mora najprije osvijetliti tu činjenicu. Ako sada želi spoznati, izreći i nekom vrstom pripovijedanja uobličiti ono sa čime se susreo, na raspolaganju su mu samo dvije osnovne mogućnosti: on može pokušati da zrakom svjetla zahvati i »obide« što više nepoznatog prostora, kako bi nizanjem što više podataka stvorio kakvu-takvu, naravno samo upola vjerojatnu sliku onoga što se zapravo zbiva, ili pak može pokušati da dugim zadržavanjem svjetla na nekim mjestima krajnje suptilnom analizom pojedinih detalja dopre barem do nekog nagovještaja o smislu cjeline. U obje ove metode prisutno je dezorijentirano traganje, ali one obje nose u sebi stanovit uspjeh s kojim je suvremeni roman »ušao« u prostor između svakodnevnog i autentičnog života.

Što se, naime, recimo najprije, događa kada znanje biva tako raspodijeljeno da između svakodnevnog iskustva i iskustva vrhunske znanosti praktički više nema nikakve komunikacije. Premda ovaj raspon između dva tipa znanja vjerojatno danas i nije veći od raspona koji je dijelio znanje egipatskih svećenika od svakodnevnog znanja egipatskog puka prije šest tisuća godina, ipak je ekskluzivnost suvremene znanosti bitno drugačije prirode od ekskluzivne mudrosti egipatskog svećenstva. Mitska mudrost nije zauzimala specifična područja, specifične sfere života pa je neposredno, iako vjerojatno veoma surovo, upravljala svakodnevicom, dok suvremena, ekskluzivna znanost zapravo služi

svakodnevici, ponajprije zbog tehnike koju svakodnevni život koristi kao gotov rezulat, a zatim i zbog podložnosti na svakodnevnom znanju utemeljenoj politici. Štoviše, ekskluzivna izolacija moderne znanosti od svakodnevnog života, izolacija koja se razvija kao rezultat odvojenih, posebnih životnih sfera, ogleda se i u naivnosti znanstveno-tehničkih utopija koje ne može prihvatiti ni svakodnevni čovjek ni oni koji su upućeni u drugačije, isto tako ekskluzvne, sfere života kao što su npr. filozofija, umjetnost ili politika. »Raslojenom« znanju odgovaraju različite mogućnosti uvida, od kojih svaki na neki način nadmašuje znanje, ali ga nijedan nikada ne može dovoljno »povući za sobom«. Ako je pri tome stanovito ograničenje problema onaj prvi temeljni postupak kojim se znanje u znanosti odvaja od svakodnevnog znanja i kojim znanost postiže svoje parcijalne, pa ipak i za svakodnevicu odlučujuće važne rezultate, svijest o istoj potrebi koncentracije na ograničeni detalj mora prožeti i ono znanje koje sada ulazi i u roman ako on još uopće želi biti relevantnim oblikom kazivanja.

A upravo ovaj oblik, nadalje, u dezorijentiranom traganju biva nekim osloncem za nastavljanje tradicije i u onim tokovima koje je tradicionalni roman donekle potisnuo vođen idejom slobodne povijesne individualnosti. Kako danas, naime, svakodnevni život više ne može preuzeti uzorke generičkog života kakve mu »nude« i suviše specijalizirane, visoko razvijene društvene djelatnosti, on se mora na svoj način braniti od zadataka koji mu se sada nužno čine takvim da su jednostavno neprimjereni njegovim vlastitim mogućnostima. Tako je najprije odustajanje od preuzimanja svake odgovornosti, odustajanje koje vodi u životarenje čovjeka koji jednostavno živi »kako se živi«[12], jedan od središnjih fenomena one građe koja suvremenom romanu stoji na raspolaganju, ali, s druge strane, ni prepuštanje sudbini ne može zadovoljiti potrebu svakodnevice da pojedinac očuva koliko je god to moguće svoj vlastiti integritet. A kako pak ovaj napor da pojedinac bude on sam više ne može podržati takvo oblikovanje života kakvo je nudio roman, kako paradigme individualnog života više nisu prihvatljive ni kao projekti jer se osjeća da one sada ne djeluju u stvarnom generičkom životu čovječanstva (tko bi danas pokušao ozbiljno živjeti kao u ramanu?), čuvanje osobnog integriteta na razini jezičnog oblikovanja prelazi u one književne vrste koje su tradicionalno bile upravo romanom potisnute ili ih je roman do te mjere uklopio u sebe da su prestale postojati kao samostalne, životno važne književne vrste. Svakodnevni život brani se sada s jedne strane od opresivnog pritiska preteških zadataka, a s druge strane od neizdrživog gubitka svake individualnosti slangom, anegdotama, vicevima i svim onim načinima jezičnog oblikovanja koje Jolles naziva jednostavnim oblicima.[13]

Značenje i važnost ovog otpora ne valja precjenjivati, jer suvremeni gradski folklor više naginje konformizmu preuzimanja pojednostavljenih oblika zastarjele visoke književnosti nego stvaranju novih uzoraka, ali je činjenica da upravo vrhunski suvremeni romani na svim razinama obrade uvode stanovito iskustvo književnog oblikovanja kojem je prauzor prije Rabelais nego Cervantes.[14] Groteskno izobličavanje, krajnja samovolja u kompoziciji i stanovit ogorčeni prezir prema humanističkim idealima slobodnih pojedinaca, koji tobože odgovorno raspolažu vlastitom sudbinom, toliko se često susreću u širokom rasponu svih vrsta i tipova suvremenih romana, da svako njihovo svođenje na

samo jednu jedinu dimenziju tumačenja nužno zakazuje. Suvremeni roman u najboljim svojim ostvarenjima ne samo da ne želi predlagati neka gotova rješenja za životna protuslovlja čovječanstva, nego ne želi ni takva rješenja tražiti. On se zadovoljava time da upozorava, a upozorava ističući ono što je u svakodnevici prisutno, ali je potisnuto u pozadinu tobože nevažnoga ili naprosto onoga što se ne primjećuje. A kako to isticanje biva moguće jedino ako se govor osloni na stalnu prisutnost stvaralačke moći jezičnog oblikovanja, ako i u zaboravu oblikovane tradicije sačuva barem tradiciju oblikovanja, suvremeni roman poseže za svim onim što je još preostalo nakon raspada romansijerske slike svijeta devetnaestog stoljeća; poseže za onim trenucima svakodnevice u kojima jezik odjednom, u nekom »bljesku« izraza i zapažanja, oblikuje neku, ma kako neznatnu, novost koja će makar samo za kratko vrijeme preživjeti neposredne okolnosti vlastita nastajanja.

STATUS SUVREMENOG ROMANA

Roman je — kao i svaka druga književna vrsta — prije svega integralni dio neke književnosti. Kao stanovit način književnog govora, kao određeni »tip književnog diskursa« — da se poslužimo izrazom suvremene strukturalne poetike — on svagda »nekako govori o nečemu« i stoga ima neko »mjesto« među svim vrstama govora, vrstama koje obuhvaćaju sve o čemu se uopće može govoriti. To »mjesto«, taj »položaj« romana unutar svega onoga što se uopće »izgovara« i što se može nekako »iskazati«, određeno je prije svega činjenicom da roman pripada književnosti, da je on neki tip književnoumjetničkog diskursa, da je, dakle, u nekoj uskoj vezi sa svim ostalim književnim vrstama. Prema načelu koje važi u svim znakovnim sustavima, status romana ovisi tako o složenim odnosima istovjetnosti i suprotstavljanja prije svega unutar književnih vrsta neke književnosti određena vremena: roman npr. ne može govoriti tako kako govori lirika, niti može govoriti ono što govori lirika, a može npr. govoriti ono što govori ep, ali ne može govoriti onako kako govori ep, i sl. Značenje onoga »što i kako« roman ne može se stoga dokraja utvrditi jedino analizom izdvojenih diskursa, tekstova samih romana, nego se mora utvrditi između ostalog i u odnosima između svih književnih diskursa, onih diskursa koji na stanovit način »preuzimaju« na sebe ono što se uopće može književnošću »izgovoriti«, što se može izgovoriti tek u cjelini svega što se govori na način književnosti.

Roman je, nadalje, osobita književna vrsta, takva književna vrsta koja prelazi okvire »jedne književne vrste pored ostalih«, jer obuhvaća i u sebe uključuje brojne i raznovrsne tipove diskursa, tipove karakteristične ne samo za druge književne nego i za mnoge neknjiževne vrste. Položaj romana tako se jednostavno ne može odrediti analogno položaju soneta, pastorale, poslovice ili tragedije neke književnosti određena vremena npr.: prema načelima »isključivanja« i »uključivanja«, istovjetnosti i suprotstavljanja, analogije i homologije, na razini tematike i na razini obrade, svaki je roman neposredno uklopljen u sustav tipova diskursa koji pripadaju filozofiji, politici, povijesti, ili sociologiji npr. Status se romana tako jednostavno ne može ustanoviti jedino »na pozadini« hijerarhijski organiziranog sustava književnih vrsta: on se mora pokušati utvrditi i »na pozadini« svih povijesno relevantnih tekstova, na pozadini, dakle, cjelokupne kulture.

Stanovita ocjena statusa romana, valja pri tome odmah reći, pretpostavlja se uvijek čak i u onim istraživanjima koja žele poći induktivno, od samih tekstova, jer se ni izbor relevantnih tekstova ne može opravdati isključivo unutar imanentne povijesti romana, naprosto zbog toga što i u slučaju da dijakronijski niz relevantnih tekstova romana odredimo jedino na tehničkoj razini, nikada ne možemo dobiti opći niz vrijednih romana nego dobivamo samo pojedinačne nizove pojedinih vrsta ili pojedinih tipova romana. Roman se, naime, ne pojavljuje kao relativno utvrdiva književna vrsta stanovitih čvrstih konvencija, nego se pojavljuje uvijek kao niz književnih vrsta međusobno povezanih tek općom konvencijom »velike književne vrste« koja se sastoji od, na neki način povezanih, manjih kompozicijskih jedinica. Zbog toga funkcija romana nikada ne odgovara sasvim funkciji soneta ili tragedije npr., koje se mogu relativno izolirati unutar određenog tipa diskursa; funkcija romana svagda je donekle i funkcija diskursa kao takvog, a to će opet reći: ona je odrediva jedino unutar smislene cjeline stanovite kulture.

No upravo zato se može govoriti o statusu romana u devetnaestom stoljeću npr., i o promjenama tog statusa u dvadesetom stoljeću, ili pak o promjenama statusa romana koje nastaju u razdoblju nakon II svjetskog rata. Pri tome moramo poći od stanovitih općih konstatacija koje čine okvir teorijskog razmatranja romana, jer obrnuti put, put postepenog uopćavanja, nema nikakvih izgleda na uspjeh zbog nepregledne raznolikosti onoga što se kao roman pojavljuje u svakoj književnosti i u svakom razdoblju povijesti svake nacionalne književnosti. A takve se opće konstatacije ujedno prirodno oslanjaju na upravo ono iskustvo koje svagda projiciramo u svaku pojedinačnu analizu, jer projekt »ideje romana«, onoga što je roman bio, što jest i što jedino može biti da bi ostao romanom, vodi svaku našu analizu bez obzira koliko mi to željeli priznati ili ne.

Prva takva projektivna konstatacija odnosi se na status romana u devetnaestom stoljeću, točnije rečeno na status romana druge polovine devetnaestog stoljeća, jer je opće poznato da upravo tada roman doživljava onaj i onakav procvat kakav i danas uvelike upravlja kako čitalačko iskustvo tako i teoriju romana. Onaj fenomen, naime, koji nazivamo »velikim romanima prošlog stoljeća« uspostavlja stanovit uzorak, takav uzorak koji ni danas nije izgubio na snazi djelovanja. To je uzorak realističkog romana, romana koji, najprije, zauzima vrhunsko mjesto u hijerarhiji književnih vrsta i koji, zatim, zauzima izrazito visoko mjesto među svim reprezentativnim kulturnim tekstovima. Te tvrdnje i nije potrebno posebno obrazlagati; dovoljno je upozoriti kako se čitava književna epoha, posljednja velika književna epoha kod koje možemo zamijetiti odgovarajuće stilsko jedinstvo, posljednja prava »stilska formacija«, bitno ravna prema romanu, kako je bitno određuje iskustvo upravo romana, kako je iskustvo romana određuje do te mjere da čak klasifikacija razdoblja unekoliko »podnosi« potpuno ispadanje poezije koja — kao što je poznato — jednostavno ne može biti »realistička«.

Roman je devetnaestog stoljeća, dakle, uzorak i za onaj status romana koji nam može biti polazna pretpostavka. Realistički roman pri tome je podjednako tako relativno odrediva književna vrsta kao što je i vrsta koje status uglavnom nije doveden u sumnju ni u jednoj povijesti evropske književnosti. Neosporno je

da taj roman zahvaća totalitet društvenog života, neosporno je da se bavi karakterima ocrtanim u okvirima stanovitih fabularnih tokova, neosporno je da na neki način sintetizira iskustva novele, pripovijetke i jednostavnih oblika s iskustvima razmatranja društvene problematike na način filozofije i politologije npr., a neosporno je također da u svemu tome postiže uspjeh jer je široko prihvaćen od publike koja nikada do tada nije bila u toj mjeri raznolika, pa ipak jedinstvena u svojim okvirnim vrijednosnim sudovima. Realistički roman pri tome koristi iskustvo svakodnevnog života i ujedno takvo iskustvo oblikuje na način koji čini možda posljednji primjer jedinstva između svakodnevice i autentičnosti individualnog života koji sâm sebe može jedino na taj način projicirati i kao stanovitu viziju stvarnog i konkretnog humaniteta. Teorije tipičnog stoga doista na određeni način »pristaju« uz iskustvo realističkog romana, a stanovito »suparništvo« priznatih protivnika, koji se moraju uzajamno uvažavati da bi se doista mogli sukobiti, postoji zato kao suparništvo romana i filozofije. Balzac i Hegel tako su npr., tvorci tekstova otprilike istog općeg kulturnog statusa, a različitih »tipova govora« i različitih metoda u najširem smislu riječi: oni svaki na svoj način pokušavaju izgovoriti »istinu svoga vremena«, i to je — što ovdje želimo naglasiti — uglavnom priznato do dana današnjega od svih onih koji njihov govor još uvijek mogu razumjeti.

Do promjene u statusu romana dolazi u procesu tzv. destrukcije realizma, u procesu u kojem roman gubi ponešto na važnosti, ali još više dolazi do promjene u statusu romana nakon ponovnog uspostavljanja stanovitih uzoraka negdje otprilike dvadesetih do tridesetih godina našeg stoljeća. Previranja u tehnici romana, objašnjiva kao izrazit otpor prema konvencijama realizma, naime, dovela su u našem stoljeću do stvaranja novih uzoraka, prije svega kod Prousta, Joycea i Kafke, uzoraka koje možemo opisati i ako se poslužimo onim modelom razvoja romana kojeg predlaže Bahtin.[1] Razlika je ovih tipova romana u odnosu prema realizmu što sada nemamo jedan okvirni model, što romanima Prousta, Kafke i Joycea nedostaje jedinstvena koherencija koju pridajemo modelu realističkog romana, ali i ti romani čine uzorke visokog statusa romana unutar književnih vrsta i visokog, premda donekle izmijenjenog, statusa romana unutar svih kulturno relevantnih tekstova. Ti romanai nisu uzorci »oblikovanog svijeta«, ali su uzorci apsolutizirane metode književnog stvaralaštva, pa otuda u statusu romana dolazi do stanovitog »pomaka« prema tekstovima posebnih znanosti. Otada se, naime, prave analogije izmedu romana i znanstvenih tekstova: roman više nije veliki suparnik sustavne filozofije, ali je nešto poput suradnika — pa i suparnika — na polju istraživanja čovjekova položaja u svijetu, suradnika kojem se može prigovoriti npr. nedovoljna metodička strogost ili krive temeljne teorijske pretpostavke, ali mu se upravo time i priznaje vrijednost obrade stvarnosti koja odgovara onoj i onakvoj obradi kakvu prezentiraju pojedine znanosti, prije svega psihologija, sociologija, antropologija ili politologija. Roman upravo zahvaljujući statusu može postati i oruđe politike npr. na način koji je prilično različit od onoga prisutnog u epohi realizma: budući da mu se priznaje rang metodičkog istraživanja, on »potpada« pod kritiku koja ne ulazi tek u neke opće nego ulazi i u samu tehniku rada. Pita se sada je li neki roman u skladu s ovim ili s onim učenjem o psihičkom životu, o ulozi pojedinca u

povijesnim događajima, o fizikalnoj koncepciji vremena, o ideji razvoja društva itd.

Nova promjena u statusu romana javlja se zatim nakon II svjetskog rata, jer se uzorci klasika modernog romana uvelike iscrpljuju i jer se publika defintivno diferenicira, a mnoge funkcije romana ujedno preuzimaju radio, film i televizija. Ne može se doduše uvjerljivije govoriti u tom razdoblju o krizi romana jer ni u kvantitativnom ni u kvalitativnom smislu nema nikakvih znakova opadanja životnosti te književne vrste koja i danas zauzima jedno od vodećih — ako ne i vodeće — mjesto u gotovo svim nacionalnim književnostima, ali biva sve teže govoriti o romanu izvan diferencijacije na nekoliko bitnih razina: veoma je složen odnos između romana »više literature« i romana trivijalnih vrsta, zatim između romana tradicionalno vodećih evropskih književnosti i romana književnosti Afrike ili Latinske Amerike, a također odnos između rezličitih tipova romana oblikovanih prema uzorcima klasika modernizma i onih koji slijede bilo eksperimentalne tehnike relativno kratkoga trajanja, bilo pak tradicije realizma koja sada dobiva i stanovit »prizvuk« dvostruke negacije. Sigurno je pri tome da roman vodećih evropskih književnosti više nema status teksta koji izrazito predstavlja kulturnu paradigmu; sve je manji utjecaj romana na svakodnevni život, jer u modusu svakodnevice uzorke ponašanja sve više diktiraju film i televizija, a odgojno-obrazovnu ulogu — koju je ranije roman uvelike obavljao — preuzimaju razvijeniji oblici izražavanja u suvremenom sustavu obrazovanja i popularno-znanstvena književnost u svim svojim oblicima, kao i zabavna štampa koja paradigmatske izuzetne sudbine ostvaruje više na osnovi opisa »primjera iz života« no preko likova romana. Roman je tako prisiljen na stanovitu »defenzivu« koja se s jedne strane ogleda u ekskluzivnosti književnog virtuoziteta ili pak visokog stupnja zasićenja znanstvenošću, a s druge strane u traženju onih pojednostavljenih modela koji se oslanjaju na zabavnost kao puku opreku dosadi svakodnevice.

U tom kontekstu i status romana u jugoslavenskim književnostima nakon II svjetskog rata uvjetovan je prije svega povijesnom izuzetnošću postrevolucionarnog razdoblja, a zatim i specifičnim odnosom prema ispreplетanju dviju vrsta uzoraka književne tehnike: s jedne strane postoji paradigma realizma kao uzorak oblikovanja društvenog totaliteta i pojedinačne sudbine u sudbini naroda i svijeta, a s druge strane paradigma apsolutne metode istraživanja koja na razini tehničkog virtuoziteta »nudi« pretenzije koje su veće od pretenzija bilo koje i bilo kakve književne vrste, ali koje pripadaju više posebnoj znanosti no umjetnosti ili apsolutnoj filozofiji. Već hrvatski i srpski roman između dva rata, naime, imaju vlastite uzorke »prevladavanja realizma«: *Povratak Filipa Latinovicza*, *Banket u Blitvi*, *Dnevnik Čarnojevića* ili *Seobe* npr. nisu više realistički romani, ali su to romani koji imaju status koji odgovara i statusu realističkog romana i statusu »klasika modernizma« u evropskim književnostima: metoda »istraživanja« u njima se »poklapa« sa zahtjevom za »totalnim zahvatom« i sa stanovitim traženjem odgovora na filozofska i ideološka pitanja. Određeno »vraćanje« na uzorke realističkog romana neposredno nakon rata nije stoga — ako izuzmemo slučajeve koji ne dostižu odgovarajući rang izvedbe pa ih valja zanemariti — rezultat strogog naslanjanja na teoriju socijalističkog realizma, nego je prije

rezultat apsolutiziranih zahtjeva koji se odnose prije svega na ponovno vrhunski status romana. Koja vrsta tekstova može izraziti totalitet društvenog kretanja prisutan u Revoluciji? — pita se u to vrijeme, i kao prirodan odgovor prihvaća se teza: To su tekstovi s pretenzijom na apsolutnu istinitost, a takvu istinitost dohvaća i može izraziti samo s jedne strane apsolutna politika, koja je ujedno samim svojim zahtjevom za apsolutnim važenjem ujedno i filozofija, a s druge strane roman, koji je jedino sposoban da oblikuje i pojedinačno, jednu pojedinačnu ljudsku sudbinu u okviru općih društvenih kretanja. Razlika prema devetnaestom stoljeću, odnosno romanu devetnaestog stoljeća vodećih evropskih književnosti, tako je samo u tome što roman sada nije shvaćen kao bitni suparnik apsolutne filozofije, nego je shvaćen kao njena prirodna nadopuna: jedino on je, smatra se, sposoban da pojedinca tako prikaže da biva jasno kako on »funkcionira« u društvu, a sposoban je za takav pothvat jer je i samu apsolutnu filozofiju, odnosno rješenje svih povijesnih problema, prihvatio kao svoje vlastito unutarnje načelo oblikovanja. Otuda jaka ideološka okosnica takvih romana i otuda stanovit konzervativizam njihove tehnike, ali pri tome ne smijemo zaboraviti da vrijedna ostvarenja unutar takve orijentacije ne moraju dovesti tek do manje ili više uspjele »popularne filozofije«[2], nego i do ostvarenja poput *Travničke hronike* ili *Na Drini ćuprije*, gdje je stanovita filozofija povijesti uklopljena u roman na takav način da to ne ugrožava relevantnost načelno ipak umjetničkog diskursa.

Daljnji proces razvoja jugoslavenskog romana s tog aspekta manje je shvatljiv kao emancipacija od politike: on je prije emancipacija od filozofije, odnosno emancipacija od onog statusa koji je tako visok da sâm po sebi zahtijeva od romana filozofske pretenzije. U horizontu politike, naime, politička dimenzija romana uvijek je prisutna, jer i potpuno apolitičan roman ima naravno stanovito političko značenje, a u horizontu romana izrazito politička dimenzija (kao tendencija npr.) mora biti prisutna jedino onda (ali onda uvijek), ako je roman po pretenziji »iskazivanje istine svog vremena«. Tek najviši status romana unutar svih kulturno relevantnih tekstova ne dopušta da se kao roman pojavi nešto što ide u okvire tzv. zabavne književnosti, pa je i tehnika koju roman jedino smije slijediti tehnika klasičnih visokih stilova, odnosno onoga što se uspostavilo kao relativno visoki stil realističkog romana; humoristički roman npr. tako je nužno donekle u pozadini jer jedino satirički roman ima pravo na to da se doista nazove romanom. Roman se tako ili uopće ne može osloboditi od politike, ili se krajnje lako oslobađa od svake politike jer naprosto zanemaruje političku dimenziju s obrazloženjem da »ne možemo uvijek o svemu govoriti«, zavisno od toga da li sâm sebe shvaća kao suradnika, odnosno kao suparnika apsolutnoj filozofiji ili jednostavno kao nešto bitno različito od svake apsolutne filozofije.

Proces oslobađanja romana od filozofije, međutim, naravno se ne može shvatiti kao proces oslobađanja od svake ideologije, jer bi takav proces »svjesnog odricanja od svake ideološke dimenzije« bio, dakako, ideološki i prema tome zapravo nevažan za specifične promjene statusa romana. Svi romani u jugoslavenskim književnostima — kao i svi romani u svim književnostima uostalom — imaju ideološku dimenziju i mogu se u nekoj mjeri sagledati, ocijeniti pa i razumijevati u toj dimenziji: nije sporna sama ideološka dimenzija,

ali je sporno kako u analizi raditi s tom dimenzijom a da ona, tako reći, s jedne strane unaprijed ne »proguta« sve ostale dimenzije, a da, s druge strane, ne ostane izvan objašnjavanja koje bi samim tim i samo postalo nekritički ideološkim. Uporište razumijevanja statusa romana zato ne može biti ideologija, ali može u nekoj mjeri biti odnos romana prema filozofiji, ako je filozofija mišljena u smislu sustavne i relativno zatvorene filozofije. Tek odricanje od sustavne i načelno neprotuslovne slike svijeta odgovara tako promjenama u statusu romana, a to odricanje se s jedne strane može pratiti u vanjskim okolnostima razbijanja tendencije prema dogmatizmu, a s druge strane unutar tendencije prema onim tipovima govora kojima je strana svaka pretenzija za obuhvatnošću: roman se na neki način mora odricati »velike« istine da bi osvojio pravo na neku svoju »malu« istinu.

Upravo prema suparništvu može se tako odrediti status romana mnogo bolje no u odnosu prema »nižim vrstama«. Unutar književnih vrsta poslijeratni roman kao epska književna vrsta praktički nema suparnika: ep je u nas čvrsto vezan za prošlost i za stanovit »romantizam« kako u tematici tako i u izražajnim sredstvima, a poema i drama teže intenzitetu pa im nedostaje zahtjev za obradom ekstenzivnog totaliteta života. Kada roman nastoji sačuvati svoju »epsku prirodu«, kada je on doista »velika« književna vrsta, on mora sačuvati nešto od tradicije iskonske epske mudrosti, pa će romani Dobrice Ćosića ili Mihajla Lalića npr. zadržati stanovitu ideju epskog totaliteta koja naginje uzorku realističkog romana. Kako se oni, međutim, ne razvijaju u sukobu s filozofijom nego prije u nekom nastavljanju epske tradicije, ti su romani konzervativni jedino u pokušaju da se i dalje održi visok romana: unutar tog statusa oni se mogu služiti i modernijim tehnikama koje se naprosto pokušavaju uklopiti u ideju cjelovite »epske slike svijeta«. Problem modernizma se tako u našem aspektu pristupa otvara na »drugoj razini«: roman u svim jugoslavenskim književnostima otprilike između pedesetih i šezdesetih godina postepeno »osjeća« da postoje »suparnici« na ranije dovoljno nerazvijenim posebnim područjima, suparnici koji preuzimaju kompetenciju arbitra za pitanja koja su ranije imala »prirodno mjesto« raspravljanja upravo i jedino u romanu. Historiografija koja teži sintezama, filozofija koja opća pitanja ljudske sudbine čini predmetom diskurzivne obrade, psihologija koja nudi neku sliku čovjeka u psihološkim istraživanjima te sociologija koja se ne zadovoljava pukom deskripcijom, postaju »pretendenti« na dijelove one »epske mudrosti« koja je roman svagda inspirirala kada je on želio obuhvatiti cjelinu društvenog života. Zbiva se tako stanovit »otklon« u romansijerskoj intenciji, pri čemu naravno ugledanje na situaciju u evropskom romanu igra veliku ulogu, ulogu koja sama po sebi nije ni pozitivna ni negativna nego je jednostavno činjenica sve jačeg uklapanja svih jugoslavenskih književnosti u svjetske tokove književnog razvoja.

Tzv. egzistencijalna pitanja kojima se sada jugoslavenski roman počinje baviti jednostavo su izraz općeg sužavanja, odnosno specijalizacije za roman relevantne problematike, a ujedno su možda posljednji pokušaj da se roman održi na vrhuncu svih kulturno vrijednih tekstova, ako već ne zbog toga što govori o svim pitanjima čovjekova postojanja, a ono što govori o bitnim pitanjima koja su ostala izvan znanosti raspodijeljenih područja. »Bitna pitanja«

pri tome nipošto ne moraju proizlaziti iz idejnog usmjerenja egzistencijalne filozofije. Bolje ili lošije poznavanje te filozofije uglavnom nema gotovo nikakva značenja za vrijednost romansijerskih tekstova ni u jednoj jugoslavenskoj književnosti, jer nije riječ toliko o oponašanju ili o uživljavanju pojedinih romanopisaca u egzistencijalnu filozofiju, nego jednostavno o koncentraciji problematike na ona pitanja za koja se osjeća da ostaju izvan diskusije u tekstovima koji su po svom statusu »konkurenicija« romanu. Koncentracija na stanovita uža pitanja ljudskog života vodi tako sama sobom do prevlasti metode nad idejom apsolutnog sadržaja, a to će reći da i našeg romanopisca sve više zanima nešto poput tehnike analize svijesti a sve manje epska naracija. Ono što se naziva eksperimentiranjem tako je samo neplodan rezultat odustajanja od apsolutizacije statusa romana: ako roman više ne može biti slika svijeta i života poput epa, »reflektorska tehnika« bit će nužni izraz stanovite fragmentarnosti koju je nemoguće izbjeći onog trenutka kada je osviještena ideja o nužnosti »ograničavanja« ideja koja pripada kako znanstvenoj svijesti tako i »osjećaju« za promijenjene odnose unutar hijerarhije kulturno relevantnih tekstova.

Bavljenje tzv. egzistencijalnim pitanjima može se tako sagledati i u promjenama unutar statusa romana kao pokušaj da se za roman osvoji tematika koja će biti u toj mjeri njegova vlastita da će mu sama sobom jamčiti autonomiju. Otuda se nakon relativno jedinstvenog uvjerenja da roman u statusu apsolutne književne vrste mora obradivati teme od izuzetne društvene važnosti, dakle teme Revolucije ili teme povijesnog razvoja, tematika se više neće upravljati ni u kakvim stalnim pravcima: »literarnoj obradi« podložne su sve teme podjednako, jer obrada postavlja temu a ne obrnuto onog trenutka kada roman sam sebe shvaća isključivo kao književnu vrstu koja vlastite relacije prema ne-književnim tekstovima mora posredovati temeljnom relacijom: umjetnost — ono što nije umjetnost. Roman sada više nije suparnik filozofije premda može izražavati nešto poput suparništva filozofije i umjetnosti; roman se ne može shvatiti kao orude tekuće politike, ako politika ne zahtijeva takav odnos prema cjelokupnoj umjetnosti, i slično. Ovaj status romana, dakle, omogućuje s jedne strane veću fleksibilnost i stanovitu sobodu »u okrilju umjetnosti«, dok s druge strane omogućuje takoder i zatvaranje u vlastite okvire bizarnosti ekskluzivnih tehnika koje čitanje svode na korespondenciju nekih romanopisaca i njihovih malobrojnih kritičara. Kada roman nije više popularna filozofija, »filozofičnost« može biti sačuvana jedino u aspektu pokušaja neposrednog uvođenja filozofske esejistike, ali i tada nedostaje dimenzija popularnosti koju valja tražiti u odnosu prema »nižim vrstama«. Tendencija prema takvom statusu romana u nas je prilično izražena u razdoblju od šezdesetih do sedamdesetih godina.

Ne može se dakako tvrditi da status romana u jugoslavenskim književnostima na neki način »opada« nakon 1945. i da se danas jednostavno ne može ostvariti uspjeli roman s tendencijom obuhvaćanja ekstenzivnog totaliteta života i svijeta. Naravno, niti se radi o jednoj razvojnoj liniji, niti se ta linija može poistovjetiti s razvojem od realističkog uzorka prema različitim sve specijalnijim tipovima modernizma, ali se o promjeni statusa romana može govoriti barem s tog aspekta koji uključuje kritičko stajalište, tako da nijedan roman danas ne možemo odrediti jedinstvenom kulturno-vrijednosnom ocjenom. Kada se stoga

danas kori književna kritika zbog izbjegavanja decidiranih ocjena, onda valja primijetiti da takvo stanje upravo odgovara statusu suvremenog romana, statusu koji zahtijeva da se roman uspostavlja u spletovima parcijalnih odnosa prema različitim kako visokim tako i niskim književnim vrstama. Znanje, naime, kojim danas raspolaže svakodnevni život toliko je složeno da u načelu onemogućuje sintetiziranje bez specijalnosti. Iz romana se više jednostavno ne može učiti živjeti — premda se pravo živjeti vjerojatno još uvijek ne može naučiti bez romana — pa iskustvo svijeta i života izraženo romanom danas u svakom slučaju radije smatramo iskustvom »ovoga ili onoga« nego iskustvom »svega«. Danas jednostavno znamo da romanopisac nije ujedno i fizičar ili matematičar, da vjerojatno nije ni filozof, i da ne mora biti ni vrstan političar; mi dapače znamo da on na sve to ne smije ni pretendirati. Roman prema tome prezentira jednu moguću sferu života i mi dakako očekujemo da je ta sfera relevantna i za našu svakodnevicu (čista nas obrada i literarnost kao takva ne mogu zavarati), ali mi isto tako znamo da ta sfera nije život sâm nego tek nešto poput jedne njegove mogućnosti. Otuda odnos između romana i drugih književnih i neknjiževnih tekstova više nije usporediv s ranijim odnosom filozofije i pojedinih znanosti, nego je usporediv sa suvremenim odnosom među znanostima, odnosom koji se ne može shvatiti kao subordinacija, nego koji jedino odgovara nečemu što nazivamo »interdisciplinarnošću«. Više se ne može postaviti jedna jedina načelna relacija romana kao vrste prema filozofiji, prema religiji, prema politici ili prema znanosti, nego važe jedino brojne pojedinačne izrazite relacije nekih romana prema znanostima, nekih prema politici, nekih prema filozofiji, nekih prema poeziji, uz odlučujuće važnu činjenicu da je svako jednosmjerno određenje ujedno isključivanje svega drugoga: roman koji se jasno određuje prema poeziji, ne može se isto tako jasno odrediti prema politici, ili prema suvremenoj fizici npr.

Otuda je objašnjiv i odnos suvremenog romana prema nižim književnim vrstama, napose prema romanima znanstvene fantastike, kriminalističkim romanima, pornografiji i sl. Suvremeni visoki roman ne razvija se jedino u opoziciji prema trivijalnim vrstama: on se ne koristi samo elementima nego i cjelovitim strukturalnim sklopovima izraza čitavog niza nižih vrsta, jer na taj način s jedne strane može osvojiti popularnost koju je izgubio zbog napuštanja uzoraka svakodnevice, dok s druge strane u kombinaciji konvencija npr. kriminalističkog romana s realističkim romanom ili s fantastikom nalazi stanovite šanse takva oblikovanja koje izmiče shemama a da pri tome ipak ne gubi relativno lako prihvaćanje publike. Osim toga sada čitav splet jednostavnih oblika — mitova, bajki, legendi, viceva i anegdota — može neposredno »ući« u roman, jer se kompozicija romana više ne mora »zaokružiti« prema nekoj vrsti slike svijeta, nego se otvara prema pojedinim modelima tekstova koji nisu tipični za roman, s nizovima prijelaza prema reportaži, eseju, memoarima, historiografiji. Sada su, naime, svi tekstovi načelno ravnopravni s obzirom na dimenziju njihove literarnosti koja se ocrtava isključivo »na pozadini« ne-literarnih tekstova: roman nije jednostavno umjetnička slika svijeta i života, nego je umjetnička slika svijeta i života samo zato što nije znanstvena slika, odnosno što nije slika nastala u okvirima apsolutne filozofije; roman »uređuje« život prema

svojim specifičnim pravilima koja se čine takvim samo zato jer nisu specifična pravila drugih, »konkurentnih« tekstova.

Otuda i stanovito »raslojavanje« suvremenog romana u svim jugoslavenskim književnostima, raslojavanje koje ima za posljedicu kako anarhiju ukusa tako i potrebu da se utvrdi za svaki slučaj napose neka poetika romana koja bi odgovarala pojedinim tipovima, obrazlažući njihove posebne »ineterese« u oblikovanju koje se više samo sobom ne može »nametnuti« svim slojevima publike. Suvremenom statusu romana odgovaraju tako pojedinačne poetike i situacija permanentne diskusije: dijalog se vodi kako unutar romana tako i između romana različitih orijentacija, između romana i tekstova drugačije namjene, između romana i politike, romana i filozofije, romana i znanosti; vodi se dijalog koji je sada razgovor načelno ravnopravnih sudionika.

Time je dakako otežana bilo kakva opća ocjena razvoja romana u pojedinim jugoslavenskim književnostima ili u okviru njihova zajedništva, ali se upravo zato javlja i prijeka potreba za ustanovljavanjem stanovitih metodoloških načela istraživanja. Držim da u tom okviru i samo postavljanje pitanja o novom statusu romana unutar svih tipova diskursa ima svoje mjesto u postupnoj obradi svih relevantnih aspekata teorije i povijesti romana. Nešto poput »ideje romana« još uvijek upravlja književnom proizvodnjom u svim jugoslavenskim književnostima, ali »ideja romana« više ne uključuje ideju ekstenzivnog totaliteta života i svijeta. Intenziviranje sredstava izraza i ili intenziviranje stanovite uže tematike čine roman pogodnim sredstvom za svrhe koje više ne pripadaju jedinom kulturnom »nizu«. Mnoge opće kategorije analize romana danas mi se stoga više ne čine prikladnim za sintetičke zaključke: roman više ne traga za smislom života, niti želi oblikovati sliku svijeta u cjelini, jer i te eventualne intencije uključuje u sebe samo kao napor da se na jednom relativno izdvojenom području zahvati suprotnost autentičnosti i svakodnevice. U takvom statusu raman određuje prije svega stanovit raspon između svakodnevnog života i autentičnosti koja se traži bilo u apstraktnoj opreci prema nesvakidašnjem kao izvanrednom i začuđujućem, bilo u konkretnoj opreci permanentnog sukoba s onim što biva shvaćeno kao otuđenje. Ali, to je već nova tema koja prelazi okvire preliminarne rasprave o statusu suvremenog romana.

FILOZOFIJA I ROMAN

Tema je našeg razmatranja odnos filozofije i romana.

Sa stajališta mišljenja usmjerenog na rezultat takvo je razmatranje bespredmetno. Prema uobičajenim distinkcijama roman pripada području književnosti, a ova opet kulturnom sektoru umjetnosti. Strogost sistematskog mišljenja ne dopušta da predmet problematskog raspravljanja postane odnos jednog od »kraljeva« prema tuđem vazalu. Odnos filozofije i romana samo je derivat izvornog odnosa filozofije i umjetnosti.

Takvo stajalište unaprijed pretpostavlja da nam je poznato što je filozofija i što je roman. Povijest filozofije dala je odgovor na prvo, a povijest književnosti na drugo pitanje, sabirajući sve što se javilo u povijesti kulture kao roman i kao filozofija. Pri tome je ostalo otvoreno kako je moguće poduzeti sabiranje prije no što je poznato što valja sabirati.

Sa stajališta mišljenja okrenutog prema pitanjima, razmatranje odnosa filozofije i romana traži objašnjenje. Priznaje se zahtjev za filozofijom romana kao i zahtjev za filozofskim razmatranjem biti same filozofije, ali postavljanje filozofije kao relata odnosa romanu narušava određeni rang problematike koja je prešutno podijeljena na bitna i nebitna pitanja.

Takvo stajalište pretpostavlja shvaćeno i razvrstano iskustvo svih misaonih napora prošlosti. Ako takvo iskustvo ne opravda samo sebe na svakom pojedinom pitanju, ostaje otvoreno zašto treba dati logički prioritet odnosu filozofije i umjetnosti, i nije li se u razvrstavanju problematike ponovno vratio stari pozitivizam povijesti kulture?

Razmatranje odnosa filozofije i romana ne može tako početi ni definicijom romana ni pitanjem što je filozofija u odnosu prema umjetnosti romana. Poznato je da je roman uspoređivan s Protejem,[1] a da je svakoj filozofiji vlastito određenje jedno od sudbonosnih pitanja. Ostaje tek jedna na prvi pogled beznačajna sličnost romana s filozofijom: za razliku od epa koji se kreće stopama uzora, tragedije koja je određena unutarnjom strukturom, soneta koji je određen vanjskim oblikom, roman se ne može odrediti; on je bez oblika, kao što je i filozofija s filološkog stajališta bezoblična, a sa stajališta kulturne povijesti izmiče svakom određenju. Ta sličnost dovodi u sumnju poznatu tvrdnju da je razlika između filozofije i romana formalna razlika; da je jednom riječ o pojmovnom mišljenju, a drugi put o slikovitom prikazivanju. No kada bi doista bila

opravdana takva općenita formalna određenja, razlika između filozofije i romana svodila bi se na razliku između dvije upotrebe jezika.[2] Pojam se u takvim određenjima suprotstavlja slici, zaključivanje opisivanju, dedukcija naraciji. Time padaju bitne razlike između filozofije i znanosti na jednoj strani, a romana i formalno odredivih književnih vrsta na drugoj strani. No zbunjujuća raznolikost formi u kojima se javljaju filozofija i roman upozorava barem na izuzetnu osobitost ovih dvaju načina književnog izražavanja: niti se filozofija može poistovjetiti sa znanošću, niti se roman može svesti na standardni oblik književno-slikovnog izražavanja. Štoviše, iznenađuje kako se s aspekta znanosti filozofija poistovjećuje s romanom (*Fenomenologija duha* označava se kao »roman pojma«), a s aspekta tradicionalne poetike roman je prije »popularna filozofija« (F. Schlegel) nego pandan klasičnim književnim rodovima. Pa ipak, iako neposredno razlikujemo *Don Quijotea* od *Rasprave o metodi*, *Robinsona* od *Etike*, *Wilhelma Meistera* od *Kritike čistog uma*, *Uliksa* od *Bitka i vremena*, pa čak i *Candide* od *Monadologije*, iako je ovaj posljednji roman napisan kao direktna kritika upravo onih stavova koje afirmira *Monadologija*.

Kako razmatranje odnosa filozofije i romana izmiče okvirima tradicionalnih podjela, prisiljeni smo da podemo od ovog razlikovanja. Pri tome udara u oči da navedeni primjeri pripadaju jednom povijesnom vremenu u kojem se otkrivaju neposredne sličnosti i razlike. Nipošto nije isti slučaj s Platonovim dijalozima, a u najnovije vrijeme isto je tako teško na primjer, *Mučninu* neposredno svrstati. To upozorava da treba uzeti u obzir ono što je poznato o povijesti filozofije i o povijesti romana.

Filozofija nastaje u Grčkoj, roman je novovjekovna tvorevina. Grčka književnost ne poznaje roman u suvremenom smislu. Na osnovi grčke mitologije kao književnost izrastaju ep, neke lirske vrste, tragedija i komedija. Filozofija crpe s istog izvora, ali u odredenom odnosu rivalstva prema književnosti, pogotovo epu kao dominantnom književnom izrazu mitološke mudrosti. Kao čežnja za mudrošću ona je rođena iz osjećaja nedostatnosti prirodne mudrosti epa, te što više realizira vlastiti ideal spoznaje to manje cijeni ep, ali stoga unutar same sebe rađa književnost koja nama danas sliči romanu. U apstraktnoj formalnoj koncepciji romana, u koncepciji koja smatra romanom svako veće prozno djelo koje nije ni filozofija ni povijest, smatraju se Platonova priča o *Atlantidi* i Ksenofontov *Odgoj Kirov* prvim evropskim romanima. Počeci romana, odnosno književnosti nalik romanu, nastaju tako u okvirima filozofije, a ne u okvirima epa kao što bi se moglo pretpostaviti iz određenja romana kao epske književne vrste. I za helenističku prozu, u kojoj se najčešće traže počeci romana, može se reći da više znači raspadanje filozofije no traženje novog književnog izraza; *Zlatni magarac* više je skup anegdota s filozofskim intencijama no roman, kao što je *Utjeha filozofije* prema suvremenom osjećaju više roman nego filozofija. Roman kao roman nastaje tek usporedo s novovjekovnom filozofijom. Od *Don Quijotea* počinje tradicija romana, kao što od *Rasprave o metodi* počinje nova filozofska tradicija. Teško je vjerovati da je historijska istovremenost tih dvaju kapitalnih djela tek slučaj.[3] No i bez kulturnohistorijskih analiza ostaje činjenica da tek u tradiciji začetoj *Don Quijoteom* i *Raspravom o metodi* prepoznajemo roman i filozofiju kao dva presudno značajna načina književnog

izražavanja, da tek u toj tradiciji neposredno razlikujemo filozofska djela od romana, te tako odnos filozofije i romana zapravo možemo razmatrati kao predmet interesa jedino kao odnos novovjekovne filozofije i novovjekovnog romana. To će reći da naše raspravljanje ima nekog smisla tek ako ga donekle ograničimo: filozofiju za nas označavaju ovdje u prvom redu djela Descartesa, Leibniza, Spinoze, Humea, Kanta, Hegela, a roman odgovarajuća djela Cervantesa, Defoea, Fieldinga, Sternea, Le Sagea, Flauberta, Balzaca, Goethea, Tolstoja. Ovo ograničenje moramo poduzeti ne zato što bi se filozofija mogla svesti na novovjekovnu filozofiju, nego zato što tek novovjekovna filozofija i roman čine relate mogućeg odnosa. Naravno, ako se u analizi tog odnosa pokaže nešto relevantno za filozofiju kao filozofiju i za roman s obzirom na njegove prethodnike i nasljednike, to jedino može opravdati potrebu upravo ovako postavljenog pitanja.

U ovako zacrtanu okviru zapažamo da se roman konstituira u opreci prema epu na onaj isti način na koji se novija filozofija konstituira u opreci prema teologiji. U oba slučaja nije to negacija nego prevladavanje. Kaže se: roman nasljeduje ep preuzimajući epsku težnju za totalitetom, ali više kao *težnju* nego kao njeno ostvarenje. Novovjekovna filozofija pak uključuje na ovaj ili onaj način nasljeđe teologije, ali samo kao moment vlastitog izvođenja. Kritički odnos romana prema epu razabire se ne manje no što se razabire kritički odnos filozofije prema teologiji. Kao što je *Rasprava o metodi* građena u biti na kritici principa autoriteta, osnovnog principa svake teologije, tako je *Don Quijote* građen na kritici viteških romana, tog posljednjeg odbljeska prave epike. Kada filozofija uključuje teologiju, ona je izvodi poništavajući samim tim izvođenjem njen božansko autoritativni karakter: teologija postaje dio antropologije. Roman pak, ako ostvaruje totalitet epskog svijeta, ostvaruje ga poništavajući njegovu bezuvjetnost u isticanju individuuma od kojega polazi i s kojim završava, svodeći sudbinu naroda i svijeta na sudbinu karaktera, uključujući jedino preko karaktera i tzv. društveni život.[4] U Balzacovoj *Ljudskoj komediji* očit je taj odnos prema Danteovoj *Božanstvenoj komediji*.

Kritika epa u romanu, za razliku od filozofske kritike teologije, temelji se na ironiji koja je inkompatibilna s metodičnošću novovjekovne filozofije. Ironija je, naime, osnovni princip romana: roman može jedino ironično uspostaviti »epsko stanje svijeta«, tj. stanje svijeta u kojem postoje ljudske sudbine, u kojem život pojedinca nije tek puki slučaj bez važnosti za općenitost i tako bez potrebe da se opisuje. Roman mora prezentirati ljudske sudbine *kao* da su stvarne, sa sviješću o vlastitoj fiktivnosti predstavljanja, sa sviješću o relativizmu egzistencija kojih je ispunjeni život jedino mogućnost koja se može realizirati tek u iluziji opisivanja. U epu je sve važno jer je život važan kao takav: roman vrši strogi izbor usmjeren samo i jedino na ono što omogućava iluziju punine života jer život kao takav nema smisla. Romanopisac, tako reći, dodjeljuje ljudima njihove vlastite sudbine (u tragediji oni je posjeduju, a u epu je nemaju jer nema ni potrebe za njom budući da postoji nešto kao »opća sudbina«). Romanopisac problematizira sudbinu i tako daje ljudskom životu m o g u ć u dimenziju, ali uvijek kao iluzornu dimenziju, kao dimenziju koja se može ostvariti jedino »u romanu«, jedino opisivanjem koje je »stvaranje«. Romanu stoga ne treba mit kao podloga: njegovi

likovi žive isključivo kao njegove vlastite tvorevine, ali otuda uvijek postoji barem tračak svijesti o njihovoj realnoj neostvarljivosti izvan književnosti. U tom smislu roman je izraz slobodnog povijesnog individualiteta. Historičnost se u njemu otkriva kao odsustvo mitske vječnosti i prema tome vječne sigurnosti, individualitet kao insistiranje na karakteru, a sloboda kao ironija, kao što kaže Lukács u *Toriji romana:*

»Ironija kao samoukidanje subjektiviteta koji je došao do kraja jeste najviša sloboda koja je moguća u svijetu bez boga. Zato ona nije samo jedino moguć apriorni uslov istinskog objektiviteta koji stvara totalitet, nego, zahvaljujući konstitutivnoj adekvaciji strukturalnih kategorija romana situaciji svijeta, uzdiže i ovaj totalitet, roman, do reprezentativne forme jedne epohe.«[5]

Unatoč ovom uvidu Lukácsevoj *Teoriji romana* ipak nedostaju konzekvencije, jer u njegovu nizu formi: ep, tragedija, komedija, filozofija, epopeja, roman, nedostaje ona sa stajališta koje je poduzeta ova klasifikacija, naime novovjekovna filozofija. Novovjekovna filozofija nije spomenuta, jer je pretpostavljena kao ishodište; s njenog aspekta doista tako izgleda redoslijed formi kojih je povijesni mimohod završen jer su sve uključene u konačnu formu duha, u nju samu, zapravo hegelijansku filozofiju. Takva generalizacija, a također i opće određenje romana kao forme duha, moguća je samo uz pretpostavku da je povijest zatvorena knjiga koju smo pročitali te nam je poznato na kojim su u njenim stranicama osnovne etape razvoja. Filozofija i roman nisu tada ni u kakvu odnosu, niti je potrebno da se taj odnos postavlja, jer je apsolutna filozofija sabrala bitna iskustva i jednog i drugog poistovjetivši za vlastite ciljeve njihove uzaludne napore kao izraz jedinstvene sudbine svijeta. Konzekvencije ironijske strukture romana te paralelizam novovjekovne filozofije i romana, međutim, moguće je shvatiti jedino ako se pokuša i novovjekovnu filozofiju odrediti kao formu izraza koja stoji, tako reći, pored romana.

Rekosmo da kritičkom odnosu romana prema epu odgovara kritički odnos novovjekovne filozofije prema teologiji. Poput romana filozofija također počinje sa skepsom: Cervantesovu skepticizmu prema viteškoj epici odgovara Descartesov filozofski skepticizam prema teologiji. No dok Cervantesova sumnja rezultira ironijom koja uspostavlja luđaka kao junaka života — koja dakle prevladava »epsko stanje svijeta« u afirmaciji umjetnosti iznad života — dotle Descartesova sumnja zastaje na evidenciji i tako ponovno uspostavlja zgradu nesumnjivog. Filozofija je »ozbiljna« prema »neozbiljnosti« romana, jer se ona ne može odreći zahtjeva za postizanjem mudrosti. Zdrav je razum, doduše, u filozofiji napušten kao i u romanu; u oba slučaja on je pozvan za prvog suca, ali je izigran kao rezultat: na ludosti Viteza tužnog lika osniva se veličina *Don Quijotea;* ona konačno dominira nad zdravim razumom njegova perjanika, kao što i metodička skepsa *Rasprave o metodi,* podigavši evidenciju na rang apsolutne izvjesnosti, ponovno prihvaća mogućnost mudrosti koja nije zdravorazumska jer je u načelu apsolutna. Ovo posljednje potvrđuje Hegelov sistem kao doslovno izvedena novovjekovna filozofija: sumnja koja je posumnjala u samu sebe vraća pouzdanje u mišljenje koje se ne poziva ni na kakvu drugu izvjesnost osim na izvjesnost vlastitog postojanja kao mišljenja. Filozofija time dokida samu sebe kao filozofiju, postaje mudrost (koja je identična sa znanjem odnosno apsolutnim

znanjem), a to je apsurd zdravog razuma, jer je za postizanje konačnog znanja potrebno da se sve već dogodilo kako bi moglo biti spoznato te je potrebno dovršiti povijest odnosno zaustaviti vrijeme.[6] Istinska filozofija ne može težnju za postizanjem apsolutne istine (što je pretpostavka za mudrost) odgoditi u beskonačnu progresiju napredovanja, jer bi tada osporila smisao vlastitog napora. Ako, naime, filozof kao pojedinac otkriva samo parcijalnu istinu, on nema nikakve garancije da participira na pravoj mudrosti, jer je mudrost prebačena u idealnu budućnost relativirana, a težnja prema njoj utopija koju slijedimo osjećajima a ne razumom. Novovjekovna filozofija ne može biti utopijska kao roman; ona mora biti »realistička«, što će reći da mora prihvatiti mogućnost postizanja spoznaje odnosno mudrosti za pojedinca koji je pošao od izvjesnosti vlastitog mišljenja kao sigurnog početka. Filozofija se, prema tome, *mora* prihvatiti zadatka koji je u principu neizvediv. Ona se ne može ironično odnositi prema tom vlastitom zadatku, jer bi prihvatila relativizam koji je u opreci prema njenoj metodi izvođenja ili zaključivanja, ali mora završiti u paradoksu nedorečenosti koja dopušta nove napore za postizanjem mudrosti, nove ozbiljne napore. Nema stoga ironične, nema komične filozofije: filozofija je uvijek tragična.

Filozofija je tako istinska tragedija građanskog svijeta (koji ne poznaje umjetničku tragediju kao izraz vlastite tragičnosti): roman je njegova izvorna komedija (komedija na pozornici samo je farsa).

Tragedija i komedija ne mogu se, naime, prikazati na pozornici kada je mišljenje shvaćeno kao supstancija, kada nije svijest nego samosvijest izvor mišljenja. Svijest je uvijek svijest o nečemu i stoga se gubi u vlastitom predmetu: svijest o vlastitoj sudbini identična je s vanjskim manifestacijama sudbinskog života. Edip poznaje vlastitu sudbinu jer mu je događaji osvješćuju; sa stajališta samosvijesti on uopće nije kriv, jer je samo oruđe kretanja koje nije proizašlo iz njega samog. On nije subjektivno nego je samo objektivno kriv i zato se njegova krivica može objektivirati na pozornici, odnosno, nastajanje njegove svijesti o objektivnoj krivnji i jest tragedija. Ako je krivnja moguća samo kao subjektivna krivnja, kao nešto proizašlo iz slobodne odluke, iz slobode mišljenja, njeno je nastajanje irelevantno s obzirom na vanjske događaje i ne može se objektivirati s dovoljno izvorne snage da nastane tragedija na pozornici. Kada odluka o krivnji pada samo u domenu mišljenja, krivnja je zabluda, a tragediju zablude mišljenja nemoguće je objektivirati. Prava tragedija tada se ne može dogoditi; ona se može samo misliti i izvesti logikom mišljenja. Logičko je kretanje mišljenja način da se izrazi stvarna tragedija vremena koja priznaje slobodu mišljenja odnosno njegovu samodostatnost, vremena koje ne »sluša« ni *logos* ni glas božji nego jedino glas vlastite unutrašnjosti. Prevladavanje pak krivnje u ironiziranju samog zahtjeva za univerzalnošću izvjesnosti samog sebe kao mišljenja također se ne može prikazati na sceni, nego samo opisati kao prikaz zabluda jednog karektera. Otuda je roman stvarna ironijska analiza karaktera koji uzaludno želi sâm sebe podići do mudrosti, pa je prema tome komičan, dok je filozofija prikaz općenitog mišljenja koje je tragedija za pojedinca. Filozofska pohvala mudrosti i romansijerska pohvala ludosti dva su tako aspekta istog osnovnog stava, stava: »mislim, dakle jesam«.

Ironija romana, doduše, omogućuje *privid* zbilje, tj. roman kao da slijedi stvarni život prikazujući ljudsku sudbinu kao da ona nije svedena na mišljenje. Roman opisuje akciju, praktični život, za razliku od filozofije koja je teorijska, koja slijedi jedino logiku, mišljenje kao mišljenje. Roman se služi naracijom; on upotrebljava fabulu, izmišljenu priču, kako bi u životnim praktičnim odnosima, sustavima događaja, došao do karaktera. Ali fabula, mytos, više nije konstituens oblikovanja, kao što je to u epu ili tragediji, nego je samo sredstvo iluzije. Fabula je naprosto izmišljena i nema nikakav odnos prema mitskoj zbilji; ona je slučajni stjecaj vanjskih okolnosti koje služe jedino kao pozadina za formiranje karaktera. Stoga karakter dominira romanom, a psihologija zamjenjuje mitologiju. Psihološka analiza je stvarna metoda romana, a prevladavanje psihologije individuuma zbiva se samo na taj način da se individuum prikaže kao pojedinac bez važnosti za općenitost. Tipičnost junaka romana nema stoga nikakva značenja za filozifiju; ona je teorijski apsurdna jer je rođena iz ironičnog principa negacije svake teorije; ona je u svojoj najdubljoj osnovi primjer jedino za komični napor svakog pojedinca da bude primjeran drugima. Filozofija zato ignorira roman, priznajući mu samo ono što nije njegovo, tj. elemente apstraktne općenitosti koja nije prevladana ironijom, dakle one elemente koje poetika mora osuditi kao strane umijeću romana. Roman pak, sa svoje strane, ironizira filozofiju, jer ona prevladavanje vlastite tragike može tražiti samo s onu stranu individualnog života. Tragična težina filozofije usmjerena na opću istinu mišljenja obezvređuje ironičnu romansijersku igru fikcijama, dok roman u relativizmu komike i sâm napor za postizanjem općevažeće mudrosti proglašava fikcijom.[7]

Neposredno razlikovanje između velike filozofije i velikih romana ne temelji se tako na uvidu u opravdanost podjele na filozofiju i umjetnost nego na osjećaju za najdublje osnove tragike i komike. Formalno je filozofija mnogo bliže romanu no muzika ili slikarstvo, na primjer, a suprotstavljanje pojma slici ili zaključivanja naraciji može se izvesti jedino ako se filozofija poistovjeti sa znanošću, a roman tumači kategorijama izvedenim iz analize epa. Dakako da filozofija upućena na općenitost može lako napustiti vlastiti ideal apsolutne istinitosti, izgubiti svoju izvornu tragičnost i postati znanost, odrekavši se na kraju smislenog govora u korist algoritma, baš kao što i roman upućen na karakter može prijeći u apstraktnu tipologiju, izgubivši izvornu komičnost, ili pak u ime naglašene komičnosti bez svijesti o njenom izvoru prijeći u anegdotsku zabavnost. O tome, međutim, nije ovdje riječ. Kada napustimo podjele zasnovane više na tradiciji jednog načina mišljenja nego na tradiciji onog što se u elementu smislenog govora pojavilo u novovjekovnoj povijesti kao fenomen povijesnog značenja, može se tvrditi da su novovjekovna filozofija i roman dva bitno nova i dominantna izraza književne kulture Zapada. Elementi njihove strukture javljaju se u svakom smislenom govoru, u svakom književnom izrazu koji ne tendira prema algoritmu. Ni poetika ni povijest kulture ne mogu stoga odrediti ni filozofiju ni roman, jer su same njima određene. Filozofija je u povijesti kulture bezoblična kao što je roman bezobličan u teoriji književnih rodova, jer su filozofija u roman izvori stavova prema životu i prema oblikovanju života a nisu njihovi rezultati. I povijest kulture priznaje dominaciju novovjekovne filozofije

nad teologijom, religijom i znanošću, iako ne negira postojanje i teoloških i mitoloških, a prije svega i znanstvenih tvorevina novog vijeka, kao što i poetika priznaje dominaciju romana nad epom i dramom. Ovdje se stoga želi jedino ukazati da ova dominacija ne znači samo kvantitativnu ili kvalitativnu premoć ostvarenja, nego da ona ima epohalni karakter. Filozofija određuje u teško utvrdivoj mjeri relevantnost svake religije, svake teologije i svake znanosti građanskog svijeta, kao što se u strukturi romana mogu utvrditi granične mogućnosti svakog književnog oblika, zbog čega roman i nastupa kao Moloh koji kao da proždire i liriku, i epiku, i dramu. Filozof i romansijer najizvorniji su ideolozi novije povijesti; njihov je utjecaj izvoran iako možda nije uvijek presudan, te njihovu stavu konvergiraju i oni načini književnog izražavanja koji su rođeni na temelju drugačije tradicija.

Ipak, najnovija povijest dovodi u sumnju upravo principe neposrednog razlikovanja između filozofije i romana, jer tragičnost filozofije i ironija romana ne dopuštaju da se pojavi nešto kao filozofski roman ili romansirana filozofija, a takvim se fenomenima ne može zanijekati važnost i značenje za suvremenost. »Literarna filozofija« omiljeli je termin koji neopozitivizam upotrebljava da označi sve ono što ne izrasta na provjerljivim kriterijima protokolarnih stavova, a od Dostojevskog do danas roman proživljava transformacije u kojima je jedan od bitnih elemenata napuštanje naracije i psihologije u korist takvog načina kazivanja koje preuzma specifičan patos filozofije i njenu strogost metodičkog izvođenja. Postoji li neka bitna razlika između *Bića i ništavila* i *Mučnine*, da li su *Pad* ili *Mjesečari* romani u odnosu na filozofiju, nije li i sama osnovna struktura romana dovedena u pitanje jer sve navedene analize zakazuju već u odnosu na *Braću Karamazove*?

Fenomen modernog romana doista ne uključuje analizirani odnos filozofije i romana, ali u onom istom smislu u kojem fenomen logičkog pozitivizma ne uključuje našu analizu tragične biti novovjekovne filozifije. U oba slučaja riječ je o gubitku izvornih dimenzija koje su zahvaćale kako filozofija, tako i roman, ali o gubitku koji možda ponovno ima epohalni karakter iako ga je nemoguće odrediti drugačije nego kao znanstveni nihilizam. Pokušaj jedinstva filozofije i romana kojeg smo svjedoci ne zbiva se kao uspostavljanje jedinstva filozofije i umjetnosti, kao povratak načinu kazivanja Platonovih dijaloga, nego kao negacija apsolutnosti filozofije i istovremeno negacija slobode individualiteta na kojoj se temeljila ironija romana. Odsustvo tragedije i komedije mišljenja upozorava da u okviru samosvijesti smisleni govor zakazuje pred vlastitom dosljednošću. Roman se želi odreći fiktivne iluzornosti ironije, ali ne podnosi tragičnu težinu zahtjeva za apsolutnom istinom ili općevažećom mudrošću. Filozofija uzmiče pred sistemom i time uvodi element relativizma stran njenoj apsolutnoj prirodi, ali se ne želi »dokinuti« u fikcionalizmu (svakako ako isključimo minorne transformacije u pozitivnu znanost koje za ovo raspravljanje nemaju nikakve važnosti). »Filozofski roman« temelji se tako na gubitku povjerenja u moć objavljivanja smislenog govora; on je svojevrsno »pomračenje uma« koje razumsko dijagnosticiranje bez posljednjih konzekvencija čini jedinim modusom svakog napora koji želi zadržati status kazivanja.

Time ne želimo odricati mogući svjetsko-povijesni značaj filozofskog romana. Još neispitana konvergencija interesa Dostojevskog i Nietzschea, te ona između Joycea i Prousta, s jedne, a Husserla i Heideggera, s druge strane, ukazuje da postoji, barem kao tendencija, pokušaj izraza koji se ne potvrđuje ni kao posebna znanost ni kao roman, a koji ipak dosiže ako ne temelj a ono bezdan. Beznadnost ne može biti konstitutivni princip i stoga naše stoljeće nema dovršene filozofije, odnosno ono ne može izreći tragiku vlastitog vremena (ako je još istinska tragika uopće moguća), kao što nema ni mogućnost da stvori pravi roman, tj. da samo sebe prevlada u komici. Suvremena je filozofija »otvorena filozofija«, što će reći da se ona odriče same sebe bez tragike, a moderni je roman, ironiziravši i samu ironiju kao vlastiti princip, neka vrsta besprincipijelne kritike zbilje. Samo s aspekta prošlosti može se to stanje označiti kao raspad. Ukoliko filozofski roman pokušava sabrati najdublje osnove i novovjekovne filozofije i novovjekovnog romana na takav način koji bi omogućio njihovo jedinstvo u dosad nepoznatoj dimenziji, utoliko je on najviši zahtjev jednog vremena koje sumnja u izvjesnost samog sebe kao povijesne epohe i tako ne poznaje ni vlastite tuge ni vlastite radosti.

EKSKURS

SMRT SANCHA PANZE

1.

Što je naumio Sancho Panza nakon smrti svog gospodara, plemenitog viteza don Quijotea od Manche? Ne kaže se o tome ništa u glasovitoj povijesti Cida Hameta Bengelija, povijesti koja ipak bijaše posvećena jedino don Quijoteu čijom se smrću prirodno i završila. »Meni se jedinom rodio don Quijote« — kaže Cide Hamete — »a ja njemu: on je znao raditi a ja pisati: nas smo dvojica jedan za drugoga...«[1] Sancho se samo pridružio don Quijoteu: on je bio sluga kojem sudbinu podariše gospodareve pustolovine: njegova je povijest prestala smrću onoga koji ga je učinio sudionikom pohoda protiv nečasnog svijeta i neviteškog vremene. Cide Hamete nema što da kaže o Sanchu bez don Quijotea: don Quijoteovom smrću prestao je onaj Sanchov život koji je tek ptem don Quijotea dobivao svoj smisao. Pa ipak, nije li u povijesti Bistrog viteza od Manche sadržano i više od same slutnje o budućoj sudbini Sancha Panze? Nije li Sancho u toj povijesti postepeno igrao sve važniju ulogu? Ne pojavljuju li se u toku vremena epizode u kojima on postaje glavna ličnos, čak djelatni pokretač zapleta? Nema sumnje da on i tada svoju slavu duguje gospodaru, ali njegove šale više nisu tek puka opreka smiješnoj ozbiljnosti suluda viteštva, njegova mudrost ne crpe više jedino s izvora protuslovlja don Quijoteovoj ludosti; on više nije smiješan, budalast ili razuman samo u vanjskim okolnostima. Sancho pri kraju svojih lutanja s don Quijoteom postaje »netko«; on još nije potpuno samostalan čimbenik unutar pripovijedanja, ali sve se više nazire kako bi on to mogao postati, rekli bismo: »barem u drugoj priči«. Ono što se dogodilo sa Sanchom u toku Cidove povijesti nosi pečat nekog novog početka: Sanchova sudbina nije konačna; ona se ne može »prekinuti« time što je njegov gospodar završio svoju životnu pustolovinu konačnim porazom.

Zbiljska, tjelesna smrt don Quijotea koji je došao k pameti bijaše, naime, tek nevažna — premda nužna — posljedica njegove prave, duhovne smrti kao viteza. Bio je on vitez do te mjere da ga sukob s neviteškim svijetom nije zahvatio tek djelomično; njegov poraz nije bio tek povratak razumu, povratak u kojem bi se sačuvala neka njegova osobnost netaknuta pustolovinom. Don Quijote se nije mogao »vratiti sebi« jer ga nigdje »izvan«, nigdje »pored« viteštva nije ni bilo: cijelog je on sebe stavio u igru. Ništa tako nije u njemu moglo ostati pošto

propade njegov svijet viteštva, svijet koji se sada više nikako, ni uz cijenu poruge i stalnog sukoba s načelima koje nije mogao savladati, nije mogao sâm od sebe obnavljati. Za don Quijotea nema nakon konačnog poraza njegova svijeta više nikakve nade; on se izgubio u slučajnom kada su njegova vlastita pravila okrenuli protiv njega i s krajnjom ga duhovnom okrutnošću prisilili da odstupi, ako sâm sebe ne želi osporiti u onome što je učinio vrhovnim načelom vlastite sobode. Što mu je drugo preostalo nego da umre? Njegova je tjelesna smrt samo konačna potvrda činjenice da on ne može drugačije. Što je on još mogao raditi, kad je njegova pustolovina završena, a u njemu samom nije ostalo ništa od te pustolovine u koju je sve uložio? Don Quijoteovo otrežnjenje bijaše njegova bolest na smrt koja nije mogla završiti drugačije nego ništavilom.

Sancho je, naravno, ostao živ. Ne možemo doduše reći da ga konačni poraz njegova gospodara nije pogodio, ali taj poraz, s druge strane, možemo shvatiti i kao Sanchovu pobjedu. Nije li upravo Sanchovo načelo zdravog razuma obuhvatilo svijet do te mjere da baš zbog njega nema mjesta mahnitanju viteških pohoda uperenih protiv onoga čega zapravo nema, pa stoga nije ni razumno ni nerazumno? Nije li Sancho počeo uistinu živjeti tek pošto je njegov gospodar, Vitez tužnog lika, konačno i nepovratno napustio ovaj svijet koji je bezuspješno pokušavao učiniti onakvim kakav je bio on sâm, ludim i nestvarnim, nastanjenim bićima kojih postojanje nema opravdanja izvan mahnitih zamisli onih koji su izgubili pamet zbog pretjeranog čitanja starih knjiga? Nije li Sancho tek nakon smrti svog gospodara konačno postao sâm svoj gospodar, nije li se konačno mogao prihvatiti svog svagdašnjeg posla i postati doista zbiljski čovjek u zbiljskom svijetu?

Čini se tako; pa ipak: Sancho je usrdno molio gospodara »da ne umre«. Molio ga je da počne iznova, da se ne osvrće na razum, istinu i zbilju, da zaboravi poraz i da ponovno krene, ovaj put u svijet idile gdje mahnitost viteštva bijaše ublažena, a laž fikcije pojačana zbog odsutnosti bilo kakva sudara sa stvarnošću. Nije Sancho želio stvarnost obuhvatiti kao njegov gospodar u suludim pothvatima; njegov je prijedlog bio da se stvarnost naprosto isključi iz života i da se život učini »pravim« upravo na taj način što će se učiniti nestvarnim. Naravno, don Quijote je umro unatoč Sanchovu pozivu. I pored razumijevanja, koje se postepeno razvijalo u nizu pustolovina kao sudbina koja bijaše unatoč svemu zajedničkom, u onom bitnom vitez i njegov perjanik nisu se razumjeli, nisu se mogli razumjeti. Iskrena i usrdna molba Sancha Panze pada ipak u prazno. Nije ona pogodila to što je doista zanimalo don Quijotea jer je Sancho i opet jednom »pošao od sebe«. Ne valja mu pri tome odricati požrtvovnost, ljubav, sućut i vjernost. Zbog svega toga on je iskreno želio da njegov gospodar poživi pa makar uz kakve uvjete. No, u nepromijenjenoj nutrini vlastite duše Sancho u najboljoj vjeri i namjeri predlaže ono što njega samog najviše zanima; u suprotnom on ne bi bio Sancho, nego bi postao don Quijote i sâm bi krenuo da nastavi ondje gdje je njegov gospodar prestao. A to se — kao što znamo — nije dogodilo i usprkos »izmjenama uloga« koje su se u povijesti njihovih lutanja polako nazirale.

Otkuda takva molba Sanchu pada na pamet? Nije li bilo prirodno da on zamoli don Quijotea da razumno poživi na ovom svijetu, na svijetu gdje i osiromašjeli plemić ipak ima neko svoje mjesto? Sancho je, dakle, učinio nešto

neočekivano. Davno je on doduše izgubio nadu da će se uz don Quijotea obogatiti, davno je prestao slijediti gospodara samo zbog obećane plaće i nagrade, davno je prestao misliti kao onaj Panza kojeg je don Quijote uzeo u službu nakon svojih prvih par neuspjelih pothvata. Znamo da se Sancho promijenio; — ali, dokle je doprla ta promjena? Znamo također da Sancho nije pomahnitao; nije on povjerovao do te mjere svom gospodaru da bi zaboravio kako svijet nije viteški, kako vjetrenjače nisu divovi, ovce vojnici, a mješine s vinom neprijatelji. Kada Sancho nastupa kao da vjeruje gospodaru, on uvijek zna da igra neku igru: pa čak i kada ga vanjske okolnosti, koje ne može dokraja dokučiti, sile na uvjerenje da je njegova igra postala zbiljom, i kada doista prividno upravlja otokom, on u dubini duše zna da je to nešto »kao da« i tako se ponaša, tako rasuđuje i tako donosi čak za sebe samog presudne odluke. Kad izmjenjuje uloge s gospodarom — kao u poznatoj epizodi sa začaranom Dulcinejom — to je izmjena uloga u igri koju on ipak shvaća bitno drugačije no njegov gospodar; ni jednog trenutka Sancho ne misli da je igra pravi život i upravo zato igra za njega nikada ne može biti dokraja izgubljena, kao što je igra-život izgubljena za don Quijotea čim ga je maskirani vitez srušio s konja. Pokušava li, prema tome, Sancho samo produžiti igru u koju njegov gospodar vjeruje, pa jedino zbog toga predlaže da se poništi zbiljski život i da se prijeđe u pastoralu kao način života u kojem će njegov gospodar moći poživjeti i preživjeti?

Ne valja potcijeniti Sanchovu mudrost i njegovu prirodu. Nije Sancho prestao biti on sȃm: s njim se jedino nešto dogodilo u toku onog života koji je proveo s don Quijoteom. Jer, tko je bio Sancho prije susreta s don Quijoteom? Sancho počinje tako što ne vjeruje sasvim don Quijoteu, a ipak vjeruje u nagradu koju mu taj isti don Quijote obećava! Taj ne mali paradoks proizlazi iz Sanchove prirode i nad njim se valja zamisliti jer upravo on određuje Sanchovu sudbinu. Baš taj se paradoks, naime, kasnije produbljuje i razvija, on izrasta u Sanchov odnos prema životu i svijetu, on raste i prelazi različite stupnjeve, ali se nikada ne ukida. Sancho nije nikada dokraja povjerovao don Quijoteu, što je don Quijote mislio, govorio i radio. U prvo je vrijeme, recimo, držao don Quijotea suludim, ali ga nije smatrao lašcem. Pošao je za njim jer je vjerovao da ga don Quijote ne može prevariti; čovjek ne može biti istovremeno dobar i plemenit te varalica i lažac, — drži Sancho i zbog toga odlučuje da pođe i da uvijek nanovo nastavi s pohodima unatoč porazima. Ako je don Quijote lud — rasuđuje dalje Sancho — onda valja poduzeti sve što se može radi njegova ozdravljenja i latiti se one terapije koja je od starih vremena do danas ostala jedinom nesumnjivom psihijatrijskom terapijom, valja se latiti razgovora. I Sancho razgovara s don Quijoteom, oprezno ga upozorava na životne činjenice, tumači ih onako kako ih prirodno valja tumačiti, mnogo više pita, ali i odgovara kada je to potrebno. Spremnije no što bi se to moglo očekivati od bolesnika koji pati od grandomanije, don Quijote prihvaća razgovor, štoviše, sȃm ga vodi, zapodijeva i razvija u svim pravcima. Događa se nešto neočekivano: Sancho se susreće s tumačenjima koja su obuhvatnija, vještija, pa često i temeljitija od njegovih, premda on zna da ta i takva tumačenja nisu istinuta, da nisu stvarna, da su zapravo suluda. Jedino zahvaljujući izvanrednom duševnom zdravlju Sanchu Panzi se ne događa ono što psihijatrijska praksa vjerojatno poznaje iako priznaje:

pacijent ne zaluđuje liječnika. Sancho je dovoljno razuman da počinje uviđati kako se u ovom slučaju nazire nešto »iznad« opreke ludog i normalnog: taj ludi Quijote ima nešto što nije tek dobrota, plemenitost i poštenje koje nekako idu uz sumanutost, nego je njegova sumanutost upravo takva da na neki način uključuje u sebe dobrotu, plemenitost i poštenje.

Dugo se Sancho vrti u krugu: svaka je nova pustolovina novi poraz don Quijoteovih načela, ali je svaki novi razgovor neka vrsta nove pobjede obuhvatnosti viteške kulture. Upornošću don Quijotea, osim toga, njegova vlastita ludost kao da sve više prodire u svijet; ona se probija doduše jedino zbog toga što okolina ironično prihvaća igru, pa ipak baš time pravila igre, koja postajahu jedino u don Quijoteovoj glavi, dobivaju neku uvjetnu stvarnost: ona postoje samo »kao da«; ona su izvor smijeha i poruge, ali ona sada ipak nekako djeluju i izvan jedne lude glave. Sancho ne može a da ne vidi te činjenice: on se čvrsto drži stvarnosti, ali ta stvarnost kao da se sama počinje »razdvajati«: jedan njen dio kao da se »otkida« i postaje »samo igra« koja je opet nekako zbiljska, zbiljska do te mjere da se zahvaljujući njoj mogu dobiti hrana ili batine, što je upravo za Sancha — iako ne samo za njega — iskonski kriterij razlikovanja zbilje i fikcije. Nije se Sancho Panza sada zbunio zbog toga što ne želi prihvatiti stvari uvijek takvim kakve one doista jesu. Uviđa on sada, zahvaljujući razgovorima s Don Quijoteom, da su tumačenja relativna i da — što je još važnije — ni činjenice nisu tako sigurne kao što mu se ranije činilo: ni sâm ne zna ponekad što mu se zapravo dogodilo, odnosno što je zapravo stvarno od onoga što mu se dogodilo. Ne zove se uzalud u skolastičkoj tradiciji logički krug »zlim« (*circulos vitiosus*): da Sancho razmišlja u skladu s filozofskom tradicijom, vjerojatno bi priznao da je taj krug, u kojem se kreće zajedno s gospodarom, doista »začaran« u onom istom smislu u kojem taj izraz upotrebljava njegov gospodar kad god valja objasniti neslaganje neposredne izvjesnosti s onim što je pojmljeno kao najviša istina.

U toku vremena Sancho počinje učiti od don Quijotea. Učenje pri tome naravno nije tek skupljanje znanja koje bi se gomilalo u nedogled. Nije don Quijote u tom smislu pametniji od Sancha što bi više toga znao. Količina znanja s kojim raspolaže Sancho svakako se može mjeriti s količinom znanja njegova gospodara; — valja se samo sjetiti neiscrpnih rudnika tzv. narodne mudrosti iz kojih Sancho crpe kad je god to potrebno, rudnika koji su mu, dakle, uvijek na raspolaganju jer je golema količina »sređenih podataka« i »gotovih formula« pohranjena u njegovoj zadivljujuće iscrpnoj memoriji. Znanje don Quijotea druge je vrste: nije ono samo skupljeno iz drugačijih izvora nego je i drugačije »složeno«: ono čini sustav koji je »otporan« na ono što pamti Sancho, pa prirodno valja očekivati i obrnuto. Don Quijote, međutim, ne uči od Sancha, premda se može reći da Sancho i te kako utječe na njega onim svojim osebujnostima koje don Quijoteu dolaze doduše »iz drugog svijeta«, ali se u njegov, viteški svijet, začudo tako dobro uklapaju da je i sâm Vitez tužnog lika ponekad zbunjen činjenicom da viteštva ima upravo tamo gdje ga najmanje valja očekivati, dok ga u isto vrijema nema tamo gdje ga on neprestano očekuje. Don Quijoteov sustav znanja ne može uključiti Sanchov sustav; vitez od svog perjanika nema što naučiti jenostavno zato jer je njegov sustav znanja načelno

sveobuhvatan: on važi apsolutno i stoga stoji ili pada u cjelini. Sancho pak uči zahvaljujući svom položaju sluge koji, pristajući da služi onoga za koga zna da negdje griješi prema činjenicama, pristaje ujedno na postojanje znanja koje nije »njegovo«, ali ipak negdje može važiti. Samim činom »služenja« Sancho tako otvara svoje znanje prema mogućim izmjenama koje mogu biti i »upotpunjavanje«. Učiti pak počinje tada kada konačno u dubini duše prizna kako negdje u svijetu postoji nešto takvo kao »don Quijoteova istina«. Ta istina, doduše — Sancho to zna — nije prava i jedina istina, ali ona nije ni jednostavno zabluda. »Podvojenom« svijetu odgovara tako i »podvojeno znanje«: rascjepu u znanju odgovara i rascjep stvarnosti, a upravo i jedino Sancho može taj rascjep otkriti i tako naučiti nešto bitno novo, nešto što je čak i don Quijoteu, usprkos njegovoj nadmoći u znanju, nužno svagda ostalo skriveno.

Sancho pri tome, dakako, ne može naučiti sve ono što zna njegov gospodar a da gospodarevo znanje ne »obrne«, pa lako zapada u parodiju i karikaturu. Ovo »obrtanje« ipak nije tek njegova slabost i manjak, nego je ujedno i njegova istinska nadmoć nad Vitezom: on ipak može igrati ulogu don Quijotea, dok don Quijote nikako i nikada ne može igrati njegovu ulogu. Otuda don Quijoteu preostaje samo smrt na kraju pustolovine koja je njegovu čast suprostavila njegovoj tobožnjoj ludosti, koja je zapravo podlost zbilje uperila protiv njegova viteštva, njegove hrabrosti i njegove istine. Ali, upravo otuda je i Sancho zaprepašten nasilnim prekidom nečega što on doživljava kao proces koji tek što je otpočeo. Što se zbilo prije susreta s don Quijoteom za Sancha više nema nikakve važnosti: važno je da se jednom, nakon susreta, započeto učenje dalje nastavi: za Sancha učenje ne može završiti smrću gospodara koja je sasvim »izvanjska« svemu što se njemu samom dogodilo i što je postalo njegovom vlastitom sudbinom. Da se don Quijote, sada, nakon svega, »opameti«, to je Sanchu naravno tek epizoda, mali predah ili još jedan neočekivani zaplet u neprestanim obratima putovanja koje sada čini i njegov vlastiti život i njegovu osobnu sudbinu. Sancho je, dakle, prirodno zaprepašten, prirodno mu se smrt čini još jednom don Quijoteovom odlukom, ali ovaj put odlukom kojoj on mora svim srcem protusloviti jer ona jednostavno iznevjeruje onu logiku koju je on prihvatio kao sudbinsku logiku vlastitog života. Sancho se ne može vratiti k pameti, jer se naučeno ne može jednostavno zaboraviti, a ujedno se sa zebnjom mora zapitati, kako nastaviti sada kad je uvjet njegove ljudske sudbine postalo upravo produženje pustolovine poduzete zajedno s Vitezom tužnog lika.

Unatoč Sanchovoj molbi, don Quijote je — vjeran samom sebi — morao umrijeti. Nije on mogao prihvatiti prijedlog da pokuša iznova kao pastir izigrati onu istu zbilju koja ga pobijedila. I, što je tada preostalo Sanchu Panzi? Sluga bez gospodara nije više sluga, ali nije ni gospodar; učenik bez učitelja ne može nastaviti učenje ako je ono bezuvjetno ovisilo jedino o učitelju. Sancho nije postao don Quijote, nije se osamostalio; on sada ne može ni naprijed ni nazad. Ne može se vratiti anonimnom Sanchi prije susreta s don Quijoteom, a ne može ni postati vitezom. Ne može čak ni pokušati da ostane perjanik tako da potraži novog viteza, jednostavno zato jer drugog viteza osim don Quijotea nema. Sancho je osjetio da njegov pravi život počinje s don Quijoteom, da je njegov

istinski život samo pustolovina, a sada je, smrću don Quijotea, ta pustolovina prekinuta i barem za njega nije došla do svog prirodnog završetka. Nakon don Quijoteove smrti Sancho se tako mora pitati: tko sam ja zapravo? i: Što da sada radim? Kad bi razmišljao na način kojem još nije postao vičan, vjerojatno bi morao ovako rasuđivati: »Moj život imao je smisla jedino u svijetu koji je stvorio don Quijote svojom aktivnošću, svojim pustolovinama, svojim porazima, svojim sukobima i svojom veličinom u podnošenju poraza. Znam da taj svijet nije zbiljski svijet, ali isto tako sada znam da zbiljski svijet bez don Quijotea nije pravi svijet, da u njemu nema ni pravde ni sudbine, pa nema, dakle, ni pravog života. Za mene nema smisla vratiti se u besmislicu zbiljskog svijeta u kojem sam živio prije don Quijotea, ali ja isto tako znam da don Quijoteov svijet nije zbiljski svijet, jer don Quijote nije vidio da viteštva više nema i da se viteški ne može živjeti u neviteškom svijetu. Predložio sam da pođemo u svijet idile i tako živimo u onom svijetu koji nam nije svim zajednički ali je upravo zato smislen, lijep i takav da omogućuje pravi ljudski život. Don Quijote nije htio ili nije mogao poći. Treba li da pođem sâm?«

Može li Sancho nakon iskustva života s don Quijoteom pokušati da živi kao pastir u svijetu idile? Don Quijote nije želio pobjeći od zbilje: prije bi se moglo reći: on se vratio pravoj zbilji. Sancho bi sada htio pobjeći, a ako je išta doista naučio od svoga gospodara, onda je to bičinjenica da se ne smije, da se ne može živjeti tako a da se ne osvrćemo na zbilju, da se upravo sa zbiljom valja suočiti, da je valja pokušati pobijediti. Sva je veličina don Quijotea u tome što nikad ne bježi niti uzmiče: jedino zbog toga ga je Sancho i slijedio, jedino zbog toga ga je volio i poštovao. Bijeg u idilu je bijeg u iluziju, u imaginarno koje nema na zbiljski život nikakva utjecaja, pa je prirodno što don Quijote to nije mogao prihvatiti. Još manje to, dakle, može prihvatiti Sancho. Sancho bi kao pastir u idili bio tek smiješna slika besmislice jednog trenutka, a to zaista nikako ne može biti odgovorom na njegovo pitanje: Što učiniti od svog života?

Nakon smrti svoga gospodara Sancho je tako prvi put morao uistinu »zastati«; on je prvi put otkako je sreo don Quijotea »zakočen« i prisiljen da doista razmisli o svom vlastitom položaju, o samom sebi, o prošlosti i o budućnosti. Bio je pratilac u djelatnom životu don Quijotea; njegova aktivnost bila je posredovana don Quijoteovom aktivnošću; on je bio djelatni pratilac, suradnik u akcijama koje nije započinjao i o kojima nije morao ni razmišljati; strana mu je stoga bila svaka kontemplacija. Don Quijote bijaše onaj koji djeluje i koji upravo zato jer djeluje mora i misliti; tko slijedi vođu ne mora i ne može razmišljati; Sancho ne poznaje »zastoja« ni »predaha«, pa ne poznaje ni kontemplacije; on razmišlja prije don Quijoteove smrti samo naknadno; on rezonira i mudruje. Prepušten sâm sebi nakon prisilnog prekida procesa učenja koje ga počinje iznutra mijenjati, Sancho se susreće s nužnošću odluke koju valja donijeti u prekidu djelatnog života, u nekom »prostoru« između dvaju životnih razdoblja. Prvi put Sancho uviđa da je nešto završeno i da mora nešto novo otpočeti, uviđa da to što sada počinje ovisi jedino i isključivo o njemu samome. Nema više za Sancha neposrednosti života koji bi ga nosio i kojem bi se on predao: Sancho postaje subjektom.

Prirodno je stoga da je krenuo putem obrazovanja. To bijaše put koji mu je preostao, jer se jednom stečeno iskustvo ne može zaboraviti, jer jednom pokrenut proces učenja ne može prestati u životu koji je postao našom vlastitom sudbinom. A kako se može učiti bez učitelja? Njegovu gospodaru nije bio potreban učitelj; on nije učio kako da postane vitezom; on vitez postade snagom odluke koja je odjednom osmislila sve znanje siromašnog plemića, znanje, uostalom, kojim su raspolagali i svi ostali njemu ravni u njegovoj okolini. Nije don Quijote imao potrebe za stjecanjem znanja niti za nekim samoizgradivanjem: strana je njemu i najmanja pomisao da bi trebalo vježbati rukovanje oružjem, da bi se upornim radom, malo po malo, moglo postići išta od onoga što je vitezu potrebno. Don Quijote je čitao i mislio. To bi bilo prirodno, pripadalo je njegovu načinu života, a odluka je došla, zbog nekog unutarnjeg nezadovoljstva, odjednom nenadano i neobjašnjivo kao što dolaze sve velike, životno važne odluke: došla je iznutra, bila je suluda i probila se u svijet zahvaljujući nečemu što se teško može objasniti samo razumom. Sancho je, međutim, počeo učiti polako, napredujući korak po korak. Nakon smrti svog učitelja nužno je osjetio prazninu nedovršenog: on nije postao vitez, niti je želio vitez postati, ali nije mogao niti ostati Sancho Panza od prije. Poslije smrti svog gospodara Sancho je postao netko tko još nije on sâm, postao je biće koje nije ono što bi moglo i trebalo biti, postao je nedovršeni čovjek, čovjek koji je izgubio prirodnu neposrednost sebe samoga a nije stekao neku osobnost u onome što nije jednostavno priroda. Ne može stoga Sancho ni jednostavno odlučiti da živi nekako drugačije; njegovo je nezadovoljstvo sasvim različite prirode od onoga koje bijaše potaklo don Quijotea. To nije nezadovoljstvo zbog svijeta; to je nezadovoljstvo zbog samog sebe i njegova je nužna posljedica potreba da se osvoji što više znanja i da se ličnost vježbom uzdigne do nečega što se naslućuje kao konačna svrha života.

Ali, što znači krenuti putom obrazovanja, kad Sancho Panza zna za poraz vrhunski obrazovana čovjeka, svoga gospodara koji mu bijaše uzorom i učiteljem? Don Quijotea temeljito znanje ipak nije spasilo. Može li sada Sancho postati učenjakom? — Tome se ne protivi samo njegova priroda djelatnog pratioca, njegova praktična inteligencija snalažljivosti u životnim okolnostima, njegovo isključivo poštovanje prema onome što je »sada i ovdje«, nego se tome protivi i unutarnja njegova odluka da se nekako ipak slijedi i ono što je njegov gospodar započeo. Jer, ni don Quijote nije sebe vidio kao učenjaka, kao historičara. Drugome je on prepustio opisivanje svojih pustolovina; on sâm odlučio je da živi onako kako su drugi pisali. Rekao je čak jednom Sanchu da bi itekako mogao pisati viteške romane, ali da to ne odgovara onom stupnju usvajanja mudrosti viteštva koji bijaše postigao: bio je naravno više od pukog svjedoka i zadivljenog promatrača sudbina Amadisa od Gaule. Ni Sancho tako ne može postati student univerziteta u Salamanci niti novi Cide Hamete Bengeli. Jedino što mu preostaje mora se nekako ostvariti u prostoru negdje »između« mudrosti i viteštva, »između« zbilje i učenosti. Sanchu preostaje tako tek pokušaj osvajanja neke nove mudrosti koja iluzornu sudbinu smislenog života čini zbiljskom jedino time što je nekako oblikuje. Ništa drugo tako ne preostaje Sanchu Panzi nakon don Quijoteove smrti nego da postane romanopisac.

2.

Tristo je godina Sancho Panza pisao romane. Vjerojatno nije lako svladao prijelaz od zabavljača do prosvjetitelja, ali u toku vremena raste u njemu samosvijest sluge koji je nadživio gospodara. Nije li, na kraju, don Quijote ipak izgubio onu istu igru koju on, Sancho, može nastaviti premda su pravila ponešto izmijenjena? Ako je smisleni život konačni ulog, don Quijote je izgubio jer je igrao otvorenih karata, suprotstavivši svoje adute: plemenitost, hrabrost i znanje, manje vrijednim ali očigledno lukavije složenim kartama protivnika. Ipak je on precijenio zbilju, pretpostavivši da u njoj vrijede jedino načela suprotnosti, pa se zlo upornim nastojanjem mora preokrenuti u dobro, ludost u mudrost, slučaj u sudbinu, besmislica u smisao. Sancho nema unaprijed nikakva povjerenja u protivnika: ne očekuje on da se igra prema pravilima; on sluša, čeka svaki idući potez protivnika i nastoji uvijek iznova procijeniti kako vlastite šanse tako i one promjene pravila koje protivnik nameće jednostavno voljom jačega. Zato Sancho ne može izgubiti tako dugo dok vjeruje da odluka ovisi ipak o njemu samome: on može igrati ili odustati, pa ako se već svijet ne može promijeniti izvana, ako se on surovo opire svakom pa i najplemenitijem prepadu, igra se može nastaviti u pokušaju da se svijetu iznutra odupremo. Sancho okrenut prema samom sebi može obrnuti i vremensku perspektivu: on više nije onaj koji dolazi iz prošlosti, nije vitez koji je bio pa ga »sada« valja jedino prihvatiti, nego je onaj koji će tek biti ako ga »sada« priznaju. Sancho je preživio jer se njegova djelatnost kao romanopisca svodi na obećanje. On kao da govori: nečega takvog kao što je smisleni život doduše nema, niti ga je ikada bilo, ali, ako prihvatite moju fikciju, prihvatili ste i mogućnost da se nešto takvo jednom, u budućnsti, zaista i dogodi.

Ne bi trebalo da nas pri tome zbune učestali odbljesci konzervativizma koji se neprestano pojavljuju i u najboljim Sanchovim ostvarenjima. Sanchov utopizam nipošto ne valja shvatiti u smislu neke napredne doktrine, neke težnje za poboljšanjem ljudskog života, za ispravljanjem nepravdi ili kao očekivanje spasitelja. Romanu je načelno strana svaka soteriologija kao i svaka eshatologija; kao fikcija on nije dovoljno ozbiljan da se bavi »posljednjim stvarima«; radije se bavi stvarima koje bijahu »prve« u izvornom Sanchovu iskustvu sluge koji je metafiziku prepustio gospodaru. Isuviše čvrsto je roman ukorijenjen u ovostranosti, ali upravo »ovaj život«, sa svim svojim tjelesnim manifestacijama i efemernim okolnostima, biva zahvaćen isključivo kao priča. A kako može prazni život pojedinca u slučajnom svijetu biti pričom, ako ne postoji neki nacrt s jedne strane svega onoga što nije priča, a s druge strane onoga što omogućuje da se priča doista ispriča tako da to nekoga može i životno zanimati? Zanimanje koje nikog ne obavezuje do kraja razlikuje priču romana od priče mita ili legende, a to se zanimanje javlja samo zato što takvo pričanje nudi neke projekte koji doduše nisu strogo obavezni, ali su ipak mogući nacrt nečega što bi u stanovitim slučajevima moglo biti smislenom sudbinom.

Kako tu Sancho mora postupati s onim što se sada, nakon don Quijoteove smrti, pojavljuje kao pravo znanje. Obrazovanje znači između ostalog i skupljanje znanja, ali čitanje knjiga — kao što slučaj njegova gospodara pokazuje — ne samo da ne zadovoljava nego vodi i konačnom porazu: čitajući, nije moguće

preživjeti. Istovremeno skupljanje životnog znanja — koje osigurava preživljavanje — ponovno nije dostatno, jer obećava samo anonimno postojanje poput onoga Sanchova prije no što je upoznao don Quijotea: ako ništa ne čitamo, ne možemo više živjeti ljudski. Nismo pretpostavili da je Sancho sklon kompromisu. Ostaje mu, dakle, treće rješenje, rješenje koje je već don Quijote nagovijestio: treba čitati samo prave knjige. A koje su knjige prave, ako oslanjanje na tradiciju ne omogućuje život, a pravi se ljudski život opet ne može ostvariti bez tradicije? Prave su knjige tako samo knjige koje piše onaj tko zna ispraznost »starih knjiga« i njigovu beskorisnost, a ujedno ipak može pojmiti upravo onu tradiciju koja se sada »prelomila« u pravcu životne mudrosti. Takve knjige, dakle, može pisati samo onaj tko zna, tako reći, i jednu i drugu stranu, a to je u našem slučaju jedino sâm Sancho Panza. Sancho tako može i mora čitati samo svoje vlastite knjige, jer je samo ono znanje koje je u njima sadržano od bitne važnosti za projekte njegova vlastita života. Počinje imanentna povijest romana!

Romanopisac tako, strogo rečeno, uči samo iz romana: jedino njih on razumije, njih on slijedi, njih on poštuje, njima se suprotstavlja i njih nastavlja, jer mu neprestano prijeti opasnost da usvojivši znanje druge vrste prestane biti romanopisac i postane alik don Quijoteu: donkihotska je njemu teologija, donkihotska mu je filozofija i svaka znanost s obuhvatnim težnjama, a suviše mu je prizemna i nalik pukom ne-čitanju tekuća politička publicistika ili specijalistička znanost pojedinačnih istraživanja. Naravno, ne zaboravimo pri tome da Sancho mora težiti obrazovanju i tako usvojiti iskustva koja pripadaju i drugim, prije svega onim spomenutim djelatnostima, onim djelatnostima za koje se ne može reći da ne sadrže elemente znanja neophodnog da se u sebi savlada sklonost prema praznom projektiranju uzoraka života, sklonost prema sanjarijama. Što bolje Sancho piše romane, to šire se on upućuje u raznolikost znanja, ali jedna te ista osnovna namjera u tome ipak nije nikada iznevjerena: dok god je Sancho romanopisac, on mora svako znanje »uklopiti« u roman i jedino ga tako »prerađenog« upotrijebiti za svako daljnje nadogradivanje. Imanentnoj povijesti romana tako ne smeta što u roman ulaze i filozofija, i politika, i znanost, i teologija. Naprotiv, ta je povijest imanentna upravo zato što je Sanchova filozofija, Sanchova politika, Sanchova teologija ili Sanchova znanost uvijek samo filozofija, politika, znanost ili teologija romana, pa je izdvajanje npr. romansijerske filozofije ili politike iz romana uvijek puno opasnosti previdanja onoga što roman doista čini romanom.

Sancho je tako svagda upućen na romane jer jedino u njima nalazi ono što kao romanopisac mora prije svega učiti, jedino u njima je prisutan način da se znanje oblikuje u sustav koji nema pretenzije za općim važenjem a ipak nije svakom ravnodušna nakupina svega i svačega. U romanu priča osmišljava disparatne pravce razmišljanja, ona suvereno vlada činjenicama i tumačenjima različitih pojava, ona okuplja sve ono što je skupljeno iz najrazličitijih sfera ljudske djelatnosti. Ta bi priča bila nešto poput životne filozofije, kada riječ »filozofija« ne bi uključivala težnju prema mudrosti, a roman nikako ne voli mudrost jer u njoj osjeća blizinu sveobuhvatne mitske istine, istine koja u novim uvjetima, nakon don Quijoteove propasti, opasno prijeti da prijede u samovoljni dogmatizam. Priča »lebdi« izmedu mudrosti i onoga što zovemo »ludim« u

smislu stanovite iskonski opravdane pohvale, lebdi između istine i laži koja važi kao lijepa u neobičnom protuslovlju s uporno ponavljanom tvrdnjom o jedinstvu ljepote i istine. Priča je oblik koji okuplja razasute mrvice mudrosti i male ludosti odstupanja od ustaljenih tokova života koji se u dubini duše osjeća pored sve svoje ispravnosti besmislenim. Romansijerska priča je nova vrsta smisla koji se pojavljuje kada Sancho mora pisati romane i koji iščezava kada je roman prekoračio svoju unutarnju moć sintetičkog uobličavanja ljudske sudbine. A to se moralo dogoditi.

Sancho, naime, snagu oblikovanja crpe iz rastućeg protuslovlja između besmisla zbilje i smisla priče. Tu on može nastupiti kao stvaralac, jer se čini da govor njegove priče iskazuje nešto čega nije bilo u stvarnosti, nešto nepostojeće koje se probilo u zbilju »iz njegove glave« i postalo tada onim što se u životu može čak i oponašati: priča koja nema u sebi ništa zbiljsko postaje uzorkom prema kojem se i zbilja života može ravnati, barem u mjeri nekog neuspjeha koji je ipak unošenje smisla u besmislicu života jer govori o tome da bi moglo biti — ne zna se nikad ni kako ni kada — i nečeg takvog kao što je životni uspjeh. Kada Sancho u jednoj od svojih transformacija postaje Emmom Bovary — sjetimo se da i za nju kaže njen romanopisac: »To sam ja« — njegov poraz u sukobu sa svijetom svjedoči doduše ponovno o neuspjehu i zaludenosti knjigama koja je na prvi pogled nalik onoj don Quijoteovoj, ali sam taj neuspjeh ipak govori i o tome da bi moglo biti i nekako drugačije. Proces postepenog rastvaranja ideje o smislu života, ideje koja vodi Emmu Bovary, ne odgovara tako don Quijoteovu uzaludnom nasrtanju na zbilju, nego odgovara procesu učenja koje je doduše otrežnjavanje od iluzija, ali koje pri tome ne osporava potrebu iluzornosti nego je na stanovit način čak i potvrduje: Emma je ličnost zato što ima iluzije, a tragična je ličnost samo zato što njene iluzije nisu pravi projekti života nego su oni projekti koje valja odbaciti. Iluzornost čitavog života kojeg donosi priča ovdje još nije u pitanju, jer postoji ideja prethodnog smisla prezentacije života u romanu: sudbina se u romanu potvrduje bez obzira na uspjeh ili neuspjeh, jer romansijerska fikcija doduše ne vjeruje u smisao stvarnosti, ali vjeruje u samu sebe do te mjere da će kasnije — kod Prousta — roman proglasiti pravim i jedinim životom.

Nije dakle bitno za Sanchovu konačnu sudbinu što raste protuslovlje između romana i zbilje, nego je bitno što isuviše raste »ulog« koji ramanopisac stavlja u svoju fikciju. Sanchu ne pristaje naziv »sveznajući« tako dugo dok on svoje pripovijedanje temelji na opoziciji: roman nije mudrost, nije filozofija, nije jednostavno nikakva nova vrsta istine, nego je, recimo, poučna razbibriga s nagovještajem utopijskog smisla budućnosti. Romanopisac se tada igra svojim likovima, likovima koje je doduše izmislio, ali koji mu neprestano izmiču izvan kontrole, pa se nikad ne zna jesu li oni možda ipak nekako zbiljski. Sklonost prema anegdotskom kvari tako u toj fazi ono što će kasniji teoretičari nazvati kompozicijom: prvim romanima Sancha Panze nedostaje unutarnje kohezije: vidokrug pripovjedača ne hvata veliki okrug bića i pojava, pa je nužno nešto poput neprestanog pomicanja kako u prostoru tako i u vremenu; junaci kao da hrle od jednog mjesta do drugoga, a pripovjedač brza od jednog događaja drugome. Tek mnogo kasnije osjeća se usporavanje tog ritma i mogućnost zaustavljanja koja se temelji na boljem pregledu veće cjeline: romanopisac kao da

se penje sve više, horizont mu se širi i pouzdanje raste kako raste mogućnost općeg pregleda. Njegov pogled kao da sada može obuhvatiti širok prostor čitavih gradova i zemalja u kojima on nepogrešivo bira samo ono što je od najvećeg interesa. Njegovo sjećanje dopire daleko u prošlost, pa hvata čak i cjelovitu sudbinu junaka u budućnosti koja možda čak i neće biti u romanu ispričana. »Kako mu to uspijeva?« — valja se pitati. »Mora li on platiti nečim savršenstvo kompozicije, preglednost detalja i nepogrešivu sposobnost izlučivanja upravo i jedino onoga što je od bitne važnosti za bolje razumijevanje smisla priče«?

U početku svoga razvoja roman tako nema potrebe za preglednom sintezom raznolikih dijelova koji čine njegovu građu. Pripovijedanje se uobličava od zgode do zgode, a nezgoda čini jedinu njegovu poentu koju Sancho izvrsno poznaje. Ne može se očekivati da učenik kojem se tek otvara mogućnost učenja teži nečemu poput »slike svijeta u cjelini«: roman se suprotstavlja epu, kao što se Sancho suprotstavlja cjelovitoj don Quijoteovoj viziji pravog života. Proces učenja, međutim, zahtijeva usvajanje znanja koje se podređuje novim načelima sistematizacije: zgode i nezgode sve se čvršće povezuju u sudbinu jednog karaktera, a karakter se oblikuje u njima nadređen, intersubjektivni svijet života koji se pripovijeda kao smisleno djelovanje u besmislenom svijetu. Ali, poredak sada razgranate priče više ne može biti prepušten mušičavosti nasumce izabranih nezgoda: gledište valja sada sve više »podizati«, da bi se horizont proširio, da bi pregled obuhvatio sve što je od važnosti za niz nekako isprepletenih subina. Što su brojniji podaci od važnosti, to je »više« potrebno postaviti gledište onog koji ih želi srediti, pa je konačna posljedica ovog razvoja tako visoko postavljeno gledište da ono uopće nije u svijetu nego je negdje »iznad« prostora i vremena: pripovjedač dobiva božje atribute sveznanja jer je svijet morao napustiti kako bi ga mogao obuhvatiti jednim pogledom. Roman postaje slika tek tada, i jedino tada, kada Sanchovo obrazovanje postaje apsolutnim: tek kada Sancho u načelu zna sve što se uopće može znati, njegovi su romani totalna slika svijeta koji je sada ljudski svijet, jer nije božanska milost nego je ljudska moć oblikovanja omogućila njegovo stvaranje. Roman pravu zbilju shvaća kao vlastito djelo, a ne kao djelo božanstvene pravde: *Božanstvenu komediju* zamjenjuje *Ljudska komedija*.

Obrazovani Sancho Panza — koji je pisac *Ljudske komedije* — plaća danak svom položaju izvan svijeta time što njegovo pripovijedanje ne može završiti. On se dovinuo na svoj način do apsolutnog, do svijeta koji se sada zrcali u njemu samome i stoga je barem unutar romana savladiv jer je pregledan, ali se pokazalo da je to neka vrsta »loše beskonačnosti«: priči uvijek slijedi nova priča, a karakteru drugi karakter koji ga uvjetuje, ako su priča i karakter jedini bitni principi oblikovanja. »Svijet života« se doduše može oblikovati i u zaustavljenom trenutku vremena, ali njegovo protjecanje čini sliku svijeta u cjelini svagda nedovršenim nacrtom. Vrijeme bi valjalo zaustaviti da se slika svijeta ostvari u romanu, a kultivirani Sancho Panza to može jedino ako prizna svoj vlastiti poraz, poraz koji on isto tako neće moći preživjeti kao što njegov gospodar nije mogao preživjeti poraz u sukobu s prerušenim vitezom.

I Sancho se, naime, susreo s maskiranom prijevarom koja ga je jednom zauvijek zbacila sa sedla na leđima one mašte kojom je mislio izvojevati pobjedu

nad zbiljom, pobjedu kojom je mislio osvetiti gospodara. Sancho je cijelog sebe stavio u roman i ono »njegovo vlastito« — nazovimo to individualitetom — nametnulo se svijetu kao fikcija koju tek priznavanje drugih čini nečim što ipak nije bez važnosti, nečim što može sudjelovati u besmislenoj igri svijeta koja se sada zbiva upravo u takvim pokušajima da se fikcija nametne kao istina. Ako je dosljedan, Sancho mora sav svoj život uložiti u roman, ali tada on sâm, on koji se pojavljuje u romanu, nije više Sancho, nego je sveznajući mudrac, povampirena sjena don Quijotea kojoj nedostaje srčana odlučnost sukoba sa svijetom jer je uvjerena kako je za pobjedu istine sasvim dovoljno tu istinu jednostavno »proglasiti«. Sancho se susreo sa samim sobom kao sveznajućim pripovjedačem: romanopisac kao nepouzdani svjedok obrane koji zabavlja porotu i time pridonosi oslobađanju okrivljenoga više no dosadni istinoljubac koji ništa ne kazuje, romanopisac kao lakrdijaš čije laži nikome ne smetaju, kao pričalo koje ni samo sebe ne uzima ozbiljno pa može izreći i najozbiljnije istine sa smiješkom na ustima, prerušio se tako u mudraca i proroka. Sudar s tim vlastitim otjelovljenjem izbacio je Sancha Panzu s konja: imanentna povijest romana tu je završena!

Sancho tako ne može preživjeti fenomen nazvan »velikim romanima devetnaestog stoljeća«. Ti su, naime, romani njegovo završno djelo jer je u njima postignuta ravnoteža između osobne sudbine i opće mudrosti, jer je u njima priča postala istinom budući da je istina postala pričom. Ali, ta je ravnoteža postignuta tek kada je Sanchova »životna priča« obogaćena svekolikim iskustvom i znanjem koje pojedinac uopće može steći obrazujući se na iskustvu svih svojih prethodnika, pa ona nosi u sebi obnovljeno unutarnje protuslovlje početna Sanchova napora: s jedne strane pripovijedanje je apsolutna moć kojoj se ništa pod suncem ne može oduprijeti, a s druge strane ta apsolutna moć govora nema više nikakve veze sa zbiljom koja se zbiva u tako složenim tokovima da se više nikako ne može obuhvatiti pripovijedanjem.

Sancho je htio biti »između« mudraca i viteza, a sada se postavlja »iznad« i jednoga i drugoga, zakoračivši tako u potpuno prazno područje fikcije koja više nije ni »ispred« ni »iza« zbilje, već jednostavno »lebdi« u Platonovu svijetu čistih oblika. Što je, naime, Sancho bolje i preglednije gradio svoju priču, što je više znanja i umijeća uložio u njeno savršenstvo, što je više sebe u nju ulagao, to mu je bolje uspijevao oblik priče, to mu je više način pripovijedanja skrivao važnost ispripovijedanoga, to mu je više priča iscrpla život koji se ipak ne može u cjelini ispripovijedati. Oslobođena od svake slučajnosti besmislena života, oslobođena od zastranjivanja, od činjenica i od mišljenja koje nije »lijepo« jer je tegobni napor neprestanog razdvajanja i ponovnog spajanja, priča je Sanchu postala opsesijom: ona se morala po svaku cijenu nastaviti i uvijek iznova obnavljati kao jedini uvjet smisla, kao uvjet da bi se smisao uopće mogao negdje pojaviti, a njen je sadržajni izvor uz takvo opsesivno njegovanje oblika morao presušiti. Romani se nastavljaju isključivo jedni na druge, pa je »život ostao negdje drugdje«. I unutar samog Sanche pojavio se sada rascjep koji se pokazao kobnim: on mora pisati romane jer jedino to i takvo pisanje odgovara njegovoj prirodi i njegovu iskustvu, a usporedo s time on počinje uviđati da njegov sadašnji položaj traži razjašnjenje odnosa između izvora priče i njena oblikovanja. Javlja se sumnja da je ispripovijedana povijest krivotvorina, jer se projekti smisla nigdje i nikako ne

ostvaruju. Sancha počinju opsjedati »uznemirujuće misli«, pa će progovoriti kao Brigge:

»...Onaj, koji posjeduje ove uznemirujuće misli mora započeti da radi, kako bi se sve to razjasnilo... Taj mladi, nepoznati stranac, Brigge, mora sjesti, gore u petom katu, i mora pisati, mora dan i noć pisati; jest, on će morati da piše, i to će biti svršetak.«[2]

Opsesija pisanja mora tako biti svršetak za romanopisca Sanchova kova jer novi nesklad između romana i svijeta Sancho više ne može razriješiti: jedino ono što je upio od don Quijotea tjera ga da nastavi u pothvatu za koji sada već unaprijed zna da je osuđen na neuspjeh. Malte Laurids Brigge je Sancho Panza na umoru! Kao nekada njegov gospodar, i on je sad na svoj način došao k pameti, jer se ponovno veličina njegove pustolovine otkrila kao plemenita zabluda. On je sve uložio u pripovijedanje, a sada se pokazuje da je nužna rasprava, rasprava o tome može li se uopće pripovijedati, ima li smisla pripovijedati kad ne znamo gdje se, kako i kada oblikuje ona zamisao o mogućoj sudbini zbiljskog karaktera koja služi kao uvjet razumijevanja sudbine oblikovane u romanu. Jer, Sanchovi su romani imali smisla ako se neki pojam sudbine i neka mogućnost smislene priče mogla shvatiti i izvan okvira fikcije. Bez tog predrazumijevanja Sanchovi romani ne bi mogli važiti kao nešto što se ipak tiče stvarnosti, pa ako je to izostalo, onaj tko se hoće baviti pisanjem mora unaprijed raspraviti mogućnost pripovijedanja. Ispunjen životnom mudrošću i uvjeren u vlastiti put obrazovanja, Sancho je prirodno izgubljen u grčevitoj raspravi različitih mogućih stajališta, u »borbi mišljenja« gdje važi jedino razložitost i gdje ta razložitost više nema oslonca nigdje izvana, pa se zbiva kao beskonačna dijalektika bez unutrašnje sinteze. Sancho Panza je mrtav, ako se unutar romana može priznati i logika Kirilova kao izvor oblikovanja i kao moguće stajalište, kao stajalište kojem sada valja posvetiti punu pažnju jer je i samoubojstvo postalo mogućim ostvarenjem smislene sudbine.

Bilo bi dakako suviše jednostavno pretpostaviti da je Sancho Panza umro naprosto zbog često spominjanog nihilizma romana dvadesetog stoljeća. Sancho živi dok može pisati unutar nekih granica koje ne važe kao ograde, nego važe kao nacrt temelja na kojem se može izgraditi zgrada stanovita izgleda, s nekim raznovrsnim ali ipak ograničenim rasporedom prostorija, zgrada od različite pa ipak ne od bilo kakve građe, zgrada u kojoj, na kraju, može stanovati jedna ili nekoliko porodica, koja može služiti i kao ured u kojem radi stotinu službenika ili kao tvornička hala s brojnim radnicima i strojevima, ali zgrada koja ipak nije podobna za katedralu, a ne može služiti ni kao astronomski opservatorij, ni kao igralište za košarku, niti kao dobro čuvani zatvor. Sancho Panza umire kada shvaća da život kao jedini arhitekt kojem je on vjerovao ne poštuje više ni ono prešutno prihvaćeno načelo svake gradnje koje se zasniva na ideji razlike između mogućeg i nemogućeg. Radnici sada donose građu i kopaju temelje, a glavni arhitekt još nije odlučio hoće li to biti obiteljska kućica, neboder ili nogometno igralište. Na pitanje radoznalih prolaznika on odgovara da gradska uprava doduše zahtijeva nacrt, ali još nije odlučila što će se graditi jer ne zna što je gradu ovog trenutka najpotrebnije. Nacrt se tako radi usporedo s permanentnom raspravom, a kako je gradu danas najpotrebnije jedno a sutra drugo,

arhitektu ne preostaje ništa drugo nego da se pouzda u podatljivost moderne građe i svemoć tehničke izvedbe, koje u naše vrijeme omogućuju da se zbog hitno nastalih prijekih potreba i nogometno igralište izgradi na petom katu započete zgrade narodne knjižnice. Naravno da Sancha Panzu tako nešto tjera u očaj: njemu se čini da je sve izgubljeno i da je mivot krenuo naopako, a tek njegov nasljednik će moći da se sukobi s iznenadnom slučajnošću životne igre nacrta i odluka, bilo tako da pokuša kao Josef K. razumjeti nerazumljivo, bilo da se kao Leopold Bloom pokuša smjestiti u besmislici, bilo da kao Vergilije otpočne raspravu s imperatorom o tome treba li Eneidu spaliti ili je treba sačuvati na dobrobit mira među narodima, naravno pod pravednom Rimskom upravom.

3.

Romanopisac je, dakle, rođen u romanu, i u romanu je umro kao »rođeni romanopisac« onog trenutka kada je pripovijedanje izgubilo svoj oslonac u onom što se ne može ispripovijedati jer svakom pripovijedanju služi kao nacrt zacrtan na stvarnom tlu povijesne zbilje. A kako ova zbilja ne postoji kao prazan prostor beskrajne ravnine na kojoj se po volji mogu crtati geometrijski likovi, nego je uvijek već kultivirano tlo na kojem raste i propada vegetacija, šire se naselja i djeluju s jedne strane ljudi a s druge tektonski poremećaji, i roman je sam urastao u ono što zatječemo kao istinu nekog vremena. I u romanu samom tako je mjesto njegove vlastite geneze, mjesto koje možemo otkriti jedino ako se upustimo u razmatranje njegova vlastita smisla s obzirom na sve ono što je u romanu rečeno i što se sačuvalo kao dio tradicije, pa time i kao dio našeg vlastitog, sadašnjeg života. Imanentna povijest romana nije stoga tek pregled nekih književnih oblika, nekih načina izražavanja koji slijede isključivo logiku usavršavanja jednom otkrivenog načela usklađivanja nizova događaja sa sudbinom likova. I sam je kult oblika fenomen koji traži objašnjenje; on nije načelo po kojem valja objašnjavati, jer ne bi trebalo zaboraviti da je i najgori roman još uvijek roman jedino zato što nešto znači, a nije roman zato što bi posjedovao neku formalnu strukturu romana, neku shemu nizanja rečenica, pasusa, odlomaka, poglavlja, glava i dijelova, neku shemu koja bi sama sobom osiguravala »činjeničnost« njegova prihvaćanja. Kada ne bi postojala neka ideja romana na dvostrukom planu iskazivanja i iskaznog, ni jedan čitalac ne bi mogao u tekstu kojeg čita prepoznati roman, a ni jedan pisac ne bi se mogao latiti pera s namjerom da napiše upravo roman.

Tek su, naime, radikalno novovjekovno odvajanje filozofije od umjetnosti i shvaćanje romana kao nečega što pripada »carstvu umjetnosti« osigurali onu dvostrukost u analizama kojoj doduše protuslovi poneki emfatični poziv na obnovu tobožnje pramudrosti, ali kojoj se praksa zaključivanja priklanja i onda kad je teorija na riječima odbacuje: filozofiji se priznaje samo imanentna povijest sadržaja, a romanu samo imanentna povijest oblika. Kao da žanrovske konvencije filozofskih djela nisu manje čvrste, dugotrajne i podložne vlastitoj oblikovnoj nužnosti razvoja nego one prisutne u romanima! Kao da sokratski dijalog ili izvođenje *more geometrico* nemaju važnost za ono što je tim načinima izrečeno,

dok prstenasta kompozicija ili pripovijedanje u prvom licu govore sami za sebe! Toliko naglašavano jedinstvo između načina izražavanja i onoga što se izražava, između oblika i sadržaja, između označitelja i označenoga, ostaje mrtvim slovom tako dugo dok ono važi samo sporadično, poput potvrde koju izdajemo na zahtjev administracije pojedincima kao svjedočanstvo da ih valja primiti u klub besmrtnika, potvrde koja ne znači ništa ni u svagdanjem životu pojedinca ni u onome što bi imalo važiti kao zbiljski život naroda i čovječanstva. Jer, što znači tvrdnja da su Marxov ili Hegelov stil neodvojivi od smisla njihove filozofije, ili tvrdnja da je Balzacov ili Proustov stil neodvojiv od onoga što je rečeno u njihovim romanima, ako u filozofskom spisu svog suvremenika tražimo samo »veliku«, tobože bezobličnu misao, a u romanu za kojim smo posegnuli u dokolici samo ljepotu govora kojoj smeta svaki trag pravog mišljenja? I, što znači ta tvrdnja, nadalje, ako imanentna povijest novovjekovne filozofije biva shvaćena jedino kao razvoj, recimo, Descartesove ideje subjektiviteta, a imanentna povijest novovjekovnog romana kao razvoj načina na koji su se novele povezivale u veću cjelinu, omogućivši time književno oblikovanje karaktera?

Ako je za povijest romana doista ipak važno i ono što je u romanima izrečeno, ako se roman ne može »zahvatiti« na taj način što bismo najprije zamislili zbilju izvan romana i zatim sam roman kao njenu transpoziciju, i sama ideja pripovjedača koji ujedinjujući sabire ono »što« i »kako« pripovijeda, mora biti imanentna romanu. Roman se tada ne može shvatiti ako o njemu razmišljamo kao o nekoj transpoziciji zbilje; zbilja je u njemu svagda obuhvaćena šire od bilo koje moguće jednosmjerne relacije u kojoj se relati mogu usporedivati samo u jednoj dimenziji označavanja. Kao što razumijevanje jezika onemogućuje »prirodna« teorija jezika kao nomenklature, »prirodna« teorija romana susreće se s istom teškocom s kojom se susreće i nominalistička teorija jezika: da bismo mogli reći kako je tema nekog romana sukob pojedinca s društvom i kako je u njemu opisan karakter tipični predstavnik viteštva, morali bismo prije toga točno znati — izvan onoga što govori roman — što u tom konkretnom slučaju znači »sukob s društvom« i kakav mora biti tipični predstavnik viteštva. I kao što se ideja jezika kao nomenklature ne može oboriti pozivanjem na jednu izdvojenu relaciju, jer u njoj doista riječ »stol« jednostavno označuje komad namještaja na kojem ovo pišem, ni ideja o romanu kao odrazu — ili kao izrazu — zbilje ne može se oboriti dok imamo u vidu jedino činjenicu da Sancho Panza označuje i lik stvoren skupljanjem stanovitih značajki karakterističnih za seljake u Španjolskoj šesnaestog stoljeća. Ali, kao što ideja jezika kao nomenklature ne može objasniti kako to da jedna riječ obuhvaća mnogo »stvari«, a da jednu »stvar« nazivamo mnogim riječima, kao što ta ideja ne objašnjava kako je to moguće da o stvarima znamo prije riječi a o riječima prije stvari, tako ideja o romanu kao transpoziciji zbilje nužno biva oborena ako prihvatimo koherenciju svih elemenata romana, koherenciju koja se može razumjeti jedino tako da se u njoj »krećemo«, a ne može se razumjeti ako uspostavljamo pojedinačne odnose između nekih elemenata romana i nekih elemenata zbilje. Ti odnosi dakako važe u stanovitom trenutku, ali za smisao romana nemaju nikakvo veće značenje, jer do nečega takvog kao što je, recimo uvjetno, istina romana *Don Quijote*, ne možemo doprijeti nikako drugačije nego na taj način da »uđemo« u sâm taj

roman, u taj roman koji je onog trenutka kada je sačuvan u tradiciji smislenog govora postao stvarnim jednako tako kao što je stvaran npr. neki povijesni događaj.

Smrt je Sancha Panze tako u neku ruku zbiljski događaj. Stvarnu uvjerljivost tog događaja ometa jedino uvjerenje o potrebi da se romanopisac ipak izdvoji iz romana, jer on je — misli se — djelatni uzrok romana i stvarni, živi čovjek koji piše književna djela. On — kaže se — nije istovjetan s pripovjedačem; pripovjedač je njegova književna fikcija kao i fabula, kao i karakteri, kao i predjeli koje opisuje ili ideje koje zastupaju njegovi likovi, ali on sâm, romanopisac, transcendentan je povijesti romana jer je svagda ipak izvan fikcije. No, premda romanopisac tako čvrsto »stoji na vlastitim nogama«, hodajući po naizgled čvrstom tlu iskustva svakodnevice koja ga jedino — vjeruje se — može inspirirati za uzlet u imaginarno njegova vlastita romana, ipak se obrtanje odnosa romana i romanopisca ne protivi toliko zdravom razumu koliko se sukobljava tek s jednom njegovom ustaljenom upotrebom. Upotreba razuma, naime, ovdje slijedi samo logiku izdvojenih uzročno-posljedičnih i prostorno-vremenskih relacija. U takvom je razlaganju jasno da je romanopisac prije svog romana, da je njegov život stoga nekako prije njegova djela, i da ga se kao djelatni uzrok može razmatrati neovisno o onome što je u njemu proizvedeno. Ipak, već i svakodnevna mudrost usmene zagonetke proglašava pitanje: »Što je prije, kokoš ili jaje?« besmislenim, jer »istinu da je jaje prije kokoši opovrgava drugom jednakovrijednom istinom da je za postojanje kokošjeg jajeta morala prethodno biti sama kokoš. Tako se i pitanje prvenstva romanopisca ili romana može uvijek okrenuti, pa je onaj tko želi roman objasniti romanopiscem nalik zoologu koji bi kemijsku analizu zametka smatrao najpogodnijom metodom objašnjavanja živog bića. Kako je roman svagda već »unutar« svijeta za kojeg znamo između ostlog i iz romana, i zbog romana, i po romanu, romanopisac je shvatljiv putem romana barem u onoj istoj mjeri u kojoj je shvatljiv ako pođemo od nekih drugih izdvojenih relacija, odnosno konstitutivnih elemenata povijesne zbilje.

Logika života i smrti Sancha Panze ne ocrtava se stoga na pozadini nekog zbivanja koje bi bilo »dublje« od onoga izraženoga u *Don Quijoteu* i u drugim romanima koji su *Don Quijoteom* otvorenu tradiciju slijedili i razvili je do njenih krajnjih mogućnosti. Ako se određeni Sancho morao latiti pera u strogo određene svrhe, taj isti Sancho se morao kaniti pera kad se, zatvoren u svojoj sobi prihvatio pothvata »prijepisa jednog svijeta koji je trebalo sav ponovno nacrtati«[3]. On je svjestan da je to zadatak koji će ga »konačno skršiti« jer je oblik »čistog vremena« nevidljiv, jer se pripovijedanje koje nema što ispripovijedati osim samog protjecanja praznog vremana preokreće u ne-pripovijedanje, sudbina prestaje biti sudbinom, karakteri više nisu karakteri, a zbivanje nije zbivanje. Ta izolacija od zbiljskog svijeta, koja je frapantno nalik prisilnoj izolaciji pobijeđenog don Quijotea od svijeta viteštva, svijeta koji za njega još uvijek postoji, ali sada izvan njegova sela te on u njemu više ne može sudjelovati, nije stoga slučajna podudarnost nevažnih okolnosti: ne proizlazi ona ni iz kakve formalne logike izražavanja nego proizlazi iz logike onoga što je izraženo.

Raspravu o uvjetima sudbine Sancho Panza nije mogao prihvatiti. Ona je započela negdje »iza njegovih leđa«, izvan njegova vidokruga, jer ma kako se

Sancho visoko popeo, uspinjući se prema preglednom sveznanju pripovjedača kojem ne ostaje skriveno ništa što je ispred ili oko njega, ljestve vlastite imaginacije on ne može vidjeti bez opasnosti vrtoglavice koja bi ga konačno oborila. Ne zjapi praznina oko Sancha, jer uvijek se nešto vidi u daljini ma kako smo se visoko popeli, već praznina zjapi dolje, zjapi ondje gdje više nema ničega: oslonac se više ne vidi pa mučnina baca penjača u očaj koji ne sluti na dobro. Na čemu se gradi pripovijedanje, ako nema sudbine u svijetu? — To više ne može pitati onaj, tko je pripovjedač. Možda je takvo pitanje pripadalo nekoć filozofu, onom filozofu koji se gotovo istovremeno kada Sancho počinje pisati romane odlučio da izgradi metode sa čvrstim uporištem u onome što je nesumnjivo. Filozofija je time postala metodom sigurne spoznaje koja se svagda okreće jedino sama prema sebi i tako ima čvrstu moć važenja koje je objektivno i općenito, pa ga se slučajnosti života jednostavno ne smiju ticati. Romanopisac je morao poći drugačije, a sada ga njegovo vlastito iskustvo dovodi u blizinu već donekle u sebi iscrpljene filozofije. Njegov govor čuvat će se zato i nadalje uopćavanja: istinito za njega nije cjelina, ali nije sigurno ni da je cjelina neistinita, jer se ne zna postoji li uopće istina. Različito od filozofije koja »stoji ili pada« s idejom jedne jedinstvene, »velike« istine, roman se može nastaviti i u neriješenom protuslovlju »malih« istina koje su izraz neke vrste »otvorene rasprave« o mogućim uvjetima smislenog života.

Sancho Panza stoga ne može, u strogom smislu riječi napisati ni romane kao što su *Bjesovi* ili *Braća Karamazovi*. Sancho je pripovjedač koji mora pričom zaokružiti zbivanje: njega se istina prosudivanja jednostavno ne tiče, jer je život u kojeg on jedino vjeruje za njega uvijek iznad svakog suđenja, svake rasprave i svake polemike. Otuda njegova blaga ironija prema filozofiranju i duboko unutarnje uvjerenje stvarnog obrazlaganja. Njega, naime, ne smeta iracionalno tako dugo dok se oblikovanje može nametnuti životu kao neka vrsta njegova istinskog izraza. On misli: »ja ne mogu izreći što je čovjek, što je ljudsko društvo i što je priroda, jer čovjek je uvijek samo Ivan ili Petar, društvo je uvijek samo skup i odnos tih pojedinaca, a priroda samo ovaj ili onaj pejzaž, onaj nagon u Petrovu tijelu ili ono animalno u ljudskim odnosima. Ostaje mi tako da kažem ono što se jedino može reći, a to je Ivanova ili Petrova životna priča koja uključuje u sebe sve one odnose prema društvu i prema prirodi koji se uopće mogu tako prezentirati da doista nešto znače«.

No ako se životna priča ne rađa iz života, ako ne izvire iz životnog toka koji nas sve nosi i koji se jedino oblikovanjem može zaokružiti unutar rođenja i smrti pojedinca, nastaje situacija u kojoj rasprava o tome: živjeti ili ne živjeti, logički prethodi pripovijedanju. U tako nastalom sukobu životnih načela roman se raspada na dijelove koji se više ne mogu funkcionalno točno odrediti, jer nije nikada jasno da li taj i takav tip govora još uvijek ostaje romanom ili postaje filozofskom raspravom, teološkim traktatom, političkim pamfletom. Bez obzira što se neki vanjski oblik diskursa koji je pripadao romanu može sačuvati, ideja romana izrasla iz Sanchova iskustva nadvladavanja don Quijoteova poraza gubi svoju moć upravljanja čitavim jednim okvirnim stilom govora i mišljenja. Vanjski je tome izraz promjena u položaju romana među svim ostalim tipovima smislenog govora: roman više ne može biti tip diskursa koji je predodređen da iskaže

istinu svog vremena; njegova je imanentna povijest završena, jer se on više ne može ravnati sâm prema sebi nego je prisiljen neprestano se osvrtati na svoje »susjede« kod kojih se sada zbiva i za njega samog odlučujuća rasprava.

Sancho je izgubio tlo pod nogama kada se veza između prošlosti i budućnosti prekinula na način sasvim drugačiji od onog prekida koji je uvjetovao njegovu odluku da don Quijoteovo djelo nastavi pišući romane. Osjećaj za tok vremena ne vara romanopisca tako dugo dok makar i samo projekcija zadane sudbine tako povezuje dijelove života da oni čine cjelinu objašnjivu iz prošlosti, zbog toga što prošlost zadaje pravac, orijentaciju i oblik koji će budućnost ispuniti raznolikim ali ne i beskrajno raznovrsnim sadržajem. Prekid u vremenskom toku protjecanja života javlja se tek onda kada se budućnost opire čak i slutnji, jer biva jasno da je sutra sve moguće, da ni sâm orijentacijski oblik budućnosti nije određen ničim što bi bilo stalno u prošlosti. Vrijeme se tada zaustavlja u sadašnjosti koja se nameće kao jedino odredivo stanje između dva podjednako prazna entiteta: prošlosti koja za nas više nije jer ne znamo što je od nje sačuvano, i budućnosti koja još nije jer ne znamo što će u njoj uopće moći biti. Nikakvo pripovijedanje tada nema smisla izvan puke igre zavaravanja: uvijek iznova se čini da je stvarna odluka o životu svakog pojedinca već pala i prije no što je njegov život otpočeo, a kako je ona ujedno izvan svakog vidokruga i razumijevanja, pripovijedanje se uvijek nanovo prekida u bezuspješnom pokušaju da se utvrdi »pravo stanje stvari« i da se raspravi odakle početi tumačenje malih, možda samo tobožnjih nagovještaja budućnosti. Josef K. stoga nije samo paradigmatski junak jednog tipa novog, modernog romana, nego je i istinski nasljednik Sancha Panze na poslu koji još uvijek traje i onda kada je majstorska radionica zatvorena, jer ostarjelog majstora napustiše pomoćnici kojima njegov obrt više ne osigurava egzistenciju premda su ga izvrsno savladali.

Josef K. više nije romanopisac, kao što nije ni onaj o kojem bi valjalo pisati prave romane: niti on živi, niti zamišlja svoj život kao smislenu sudbinu. On se vrti u krugu pokušaja i pogrešaka jer protjecanje života više nema ni pravca u kojem bi kretalo, pa pripovijedanje ide naprijed i nazad, od slučaja do slučaja, prepuštajući oblikovanje priče čitaocu: čitalac može, ako to baš želi, zamisliti i priču, kao što može i od svake moguće priče odustati i odlučiti se za uopćavanje na način teologije, filozofije, politike ili, recimo, psihijatrije. Jer, ništa se više ne kreće u romanu Josefa K. odlučno zbog strasti za oblikovanjem životne sudbine. Iluzorna je tom romanu i svaka pomisao da bi se pripovijedanje moglo nekako prirodno završiti; niti ono prirodno počinje, niti završava onako kako bi se u početku moglo ako već ne znati a ono s velikom sigurnošću naslućivati. Jedna sasvim nova strast izjeda sada romanopisca koji nije nikada više siguran je li on odista romanopisac: strast interpretacije. Uvijek iznova on sada mora tumačiti zašto piše i što želi napisati, uvijek iznova se mora opravdati sâm pred sobom i pred drugima, uvijek iznova mora pokušati objasniti da on piše roman »i ništa više«, jer uvijek iznova piše roman koji je sada nešto više nego samo roman. Strast za tumačenjem izjeda roman tako iznutra da bi ga ujedno uvijek ponovno uspostavljala kao što nervozno dijete gradi da bi rušilo i ruši da bi gradilo.

A ta je pak strast sâm život koji ne zna kuda da krene i kamo da se vrati, život koji sada izgara u nedoumici jer se budućnost više nikako ne može izvesti iz

prošlosti. Iskustvo više nije sabiranje onoga što upravlja kretanjem unaprijed, jer sutra se sve može dogoditi; pada čvrsta razlika između znanja i gluposti; i luđak može biti prorokom u svijetu potpuno otvorenih mogućnosti. Sancho Panza je mrtav kada život više ne protječe između nekog početka i nekog kraja, nego se samo ponekad zbiva u trenucima nerazlučivog prožimanja strepnje i nade.

III DIO

TEORIJA NOVELE

Uvod

Svrha je ove rasprave nacrt takvog opisa novele koji omogućuje (1) da se neko književno djelo nedvosmisleno odredi kao novela ili kao vrsta u kojoj su prisutni neki elementi novele, (2) da se novela jasno razluči od drugih književnih vrsta bez obzira u kakvim se odnosima s tim vrstama nalazila i (3) da se novela prepozna u povijesnom razvoju književnosti i u procesu njene eventualne diferencijacije na pojedine žanrove odnosno podvrste. Takav opis pretpostavlja da književna vrsta nije fikcija, da se na temelju iskustva, tradicije i određenih analitičkih postupaka neki književni tekstovi mogu odrediti kao novele i da se to određenje može tako obrazložiti da je načelno moguća suglasnost o značenju pojedinih naziva i o valjanosti zaključivanja. Unaprijed su, dakle, isključene teze da se književne vrste mogu odrediti samo arbitrarno, da se pojam novele može u potpunosti deducirati iz nekih drugih pojmova bez obzira na postojeće književne tekstove[1] i da se nikakva načelna suglasnost u opisu književnih djela ne može postići jer se, recimo, ne možemo osloboditi subjektivnih sudova ukusa ili pak višeznačnosti govora o umjetnosti.[2] Time nije rečeno da takve teze ne zavređuju raspravu i da one nikako ne bi mogle u nekom smislu biti važne za razumijevanje književnosti. Rečeno je samo da one ne mogu biti temelj rasprave koja želi biti nacrtom znanstvene teorije novele.[3]

Za razliku od teorije romana, svaka teorija novele već se u prethodnom razmatranju susreće s »dvostruko« shvaćenim pojmom novele. Sve teorije romana, naime, polaze od prethodnog određenja romana kao velike prozne vrste. One pokušavaju utvrditi prirodu tako shvaćene književne vrste i zatim redovno klasificiraju romane u neke tipove ili podvrste za koje se mogu ustanoviti određene bitne osobine, odnosno neke stalne konvencije književnog izraza. Tako tek podvrste romana važe kao prave književne vrste, odnosno žanrovi,[4] koji se mogu zadovoljavajuće opisati, dok opća teorija romana nastoji shvatiti prirodu romana kao izuzetno važne književne vrste, takve vrste koja ima bogatu tradiciju i posebno značenje kako za povijest evropske književnosti tako i za povijest evropske civilizacije u cjelini.[5]

Teoretičari novele, međutim, redovno jednom polaze od novele shvaćene kao kratke prozne vrste, a drugi put od novele shvaćene kao zasebne, povijesno

ili bilo kako drugačije uže određene književne vrste, odnosno žanra kojeg valja razlikovati od ostalih srodnih žanrova poput pripovijetke, kratke priče ili bajke npr. Dobivamo tako dvije vrste opisa: jednom je to opis kratke proze koji po intencijama i obuhvatnosti treba da barem načelno odgovara teoriji romana, a drugi put to je opis jedne usko određene književne vrste koji može odgovarati jedino opisu soneta ili balade npr. Isprepletanje tih dviju razina razmatranja u teoriji novele čini se da je nemoguće u potpunosti izbjeći; važno je, međutim, da se te dvije razine barem u postavljanju problema strogo razlikuju.

Danas zvuči privlačno teza da prva razina odgovara sinkroniji, a druga dijakroniji; da je za teoriju književnosti, recimo, prikladno razmatrati novelu kao kratku prozu u koju spadaju brojni kratki prozni žanrovi, dok je za povijest književnosti korisno i potrebno razlikovanje između utvrdivih pojedinačnih žanrova kao što to mogu biti npr. novela, anegdota, pripovijetka, crtica, kratka priča i sl. Nema, međutim, načelnih razloga za takvo, u praksi istraživanja nesumnjivo korisno stajalište, jer razlikovanja između novele i bajke, novele i pripovijesti ili novele i kratke priče npr. nikada nisu ograničena samo na jedno usko povijesno razdoblje. Teorija novele mora dakle pokušati da kako opći pojam novele tako i eventualne vrste unutar tog pojma odredi jedinstvenom metodom na temelju opće teorije koja omogućuje shvaćanje prirode književnih vrsta.

Za takvu je metodu najprije potrebno razjasniti pojam književne vrste i odrediti tako odnos teorije novele prema općoj teoriji književnih vrsta. Time se bavi prvi dio ove rasprave, koji daje nacrt takve teorije književnih vrsta unutar koje se može odrediti prethodni pojam novele. Drugi se dio rasprave bavi pojmom analize novele kao književne vrste, a treći pokušava zacrtati pravce razvoja novele u povijesti književnosti evropskog kulturnog kruga. Četvrti dio bavi se diferencijacijom i terminološkim problemima bez analize kojih se ne mogu objasniti navedene »dvostrukosti« u teoriji novele kao ni pokušaj njihova prevladavanja u osnovnoj zamisli ove rasprave, koja je u *Zaključku* još jednom sažeto ponovljena.

Teorija novele i teorija književnih vrsta

Kada bi zoolog studiju o zebrama otpočeo razmatranjem općih načela klasifikacije životinjskih vrsta, s pravom bismo posumnjali ako već ne u njegovu stručnost, a ono u njegove prave namjere. Studija o zebrama treba da opiše tu životinjsku vrstu tako da pojedine primjerke možemo okvirno prepoznati i svrstati, a njena su granična pitanja kako se zebre mogu uključiti u neke veće porodice te da li se, i kako, ta životinjska vrsta može dalje podijeliti na podvrste odnosno varijetete. Naravno da je u tom pogledu mnogo štošta sporno i da zadatak zoologa nije nipošto lakši od onoga kojeg se laća teoretičar književnosti kada želi raspravljati o nekoj književnoj vrsti, ali studija o zebrama naprosto mora na neki način pretpostaviti određenu klasifikaciju životinjskog carstva jer upravo zbog pretpostavke takve klasifikacije i spada u biologiju, a ne, recimo, u neku filozofiju prirode ili u kibernetiku npr. Zoolog tako relativno lako napušta

laičku predodžbu o zebrama kao o »velikim prugastim životinjama«; njemu je unaprijed jasno da klasifikacija, prema kojoj bi recimo i tigrovi mogli ući u istu vrstu sa zebrama, ne zadovoljava neka osnovna načela prema kojima se ravna cijela biologija, baš kao što ne zadovoljava ni određenu razinu laičkog iskustva. Ne može se doduše ustvrditi da je teoretičar novele u načelno drugačijem položaju od biologa, budući da je logička struktura odnosa između opće teorije klasifikacije i razmatranja primjene takve klasifikacije ista u svim znanostima, ali teoretičar novele se zbog niza kako praktičnih tako i načelnih razloga teško može, bez opširnijeg izlaganja, osloboditi predodžbi koje su frapantno nalik zamisli o biološkoj vrsti koja okuplja sve »velike prugaste životinje«.[1]

Da li je ključni problem u tome što teoretičar novele praktički nema na raspolaganju neku okvirnu, općeprihvaćenu teoriju književnih vrsta na koju bi se mogao osloniti i naprosto nadovezati u proučavanju jednog pojedinačnog primjera? Doista, prije svega valja reći da znanost o književnosti ni u tom pogledu nije nalik biologiji; njoj još uvijek nedostaje opća suglasnost oko neke takve okvirne teorije kakva je npr. teorija evolucije u biologiji, pa načela klasifikacije variraju kod teoretičara književnosti ovisno o njihovom prihvaćanju ili odbijanju određenih metodoloških usmjerenja (formalizam, strukturalizam, arhetipska književna kritika ili teorija recepcije npr.) od kojih ni jedno nije prihvaćeno kao opća orijentacija cjelokupne znanosti. S tog aspekta reklo bi se — u skladu sa znanstvenom epistemologijom — da znanost o književnosti još uvijek nije »uređena znanost«, da ona donekle kasni za drugim znanostima koje su prošle stupanj opće rasprave o vlastitim načelima i koncentrirale svoje istraživalačke napore oko nekih općeprihvaćenih teorija i paradigmi samog istraživanja.[2] Ipak, podjednako tako se ne može osporiti da teoretičar književnosti koji se laća obrade novele raspolaže velikom građom, takvom građom koja nije nasumce skupljena bez ikakvih kriterija, i da se on bez daljega može nadovezati na mnoga shvaćanja o književnim vrstama koja su ipak prihvaćena u znanosti o književnosti s dosta visokim stupnjem suglasnosti. Ta suglasnost — čak bismo rekli — nije mnogo manja od one koja postoji u nizu spornih zooloških određenja, pa su postojeći opisi novele rijetko baš do te mjere raznoliki da bi isključivali bilo kakvo okvirno slaganje, barem kao zajednički »teren« za raspravu. Daleko je tako veći načelni problem u tome što novele nisu živa bića, a književnoznanstvena klasifikacija se teško oslobađa upravo takve analogije, bez obzira što je znanost o književnosti inače sklona — osobito u novije vrijeme — da istakne u prvi plan neki specifično umjetnički ili pak jezični karakter književnih djela.

To se može pobliže objasniti s jedne strane tradicijom, a s druge strane onom metodom kojom se redovno služe teoretičari književnosti u obradi pojedinih književnih vrsta. Povijest poetike, naime, ne samo da počinje Aristotelom koji književne vrste određuje prema modelu života,[3] nego se razvija sve do danas tako da uglavnom zadržava okvirnu predodžbu o »carstvu književnih djela«; da zadržava, dakle, takvu predodžbu koja odgovara »životinjskom carstvu« bez obzira na sve razlike između životinja i književnih djela, razlike koje se uočavaju na razini tumačenja i vrijednosne ocjene, ali koje se ne smatraju bitnim na razini klasifikacije. Hegelov zanimljivi izraz »duhovno životinjsko carstvo« — rekli

bismo stoga — izražajno opisuje upravo taj i takav način razmatranja kojem je klasifikacija — pa prema tome i apsolutizirane razlike — bitno oruđe mišljenja.[4] U tradicionalnoj su poetici razlike između književnih vrsta doista supstancijalne; stara je retorika u tom smislu dosljedno izvedeno stajalište prema kojem književnost i nije ništa drugo do »carstvo književnih djela«, odnosno jedan okrug bića iste vrste; takvih bića, dakle, koja se mogu opisati i razumjeti jedino ako se zahvate« preko njihovih vrsnih razlika. Retorička je tradicija — valja upozoriti — dvostruko jaka: s jedne strane ona djeluje na teoretičara koji vidi u književnim djelima prije svega njihove vrsne karakteristike, a s druge strane ona djeluje na književnika koji stvara književna djela upravo tako da ona odgovarajuće osobine imaju ili nemaju.

Osim toga valja upozoriti da suvremeni poetičar pristupa proučavanju pojedinih književnih vrsta redovno vođen idejom »povijesnog pregleda«. To naravno ne znači da teoretičari nemaju uvijek u vidu i neko opće, teorijsko određenje književne vrste kojoj se posvećuju: oni pišu redovno nešto što bi se moglo označiti kao »teorija i povijest« novele, romana, soneta ili tragedije. Oni su, dakle, svjesni da bez nekog prethodnog pojma o tome što je novela ne možemo »potražiti« u povijesti književnosti sva ona djela koja ćemo označiti kao novele, ali oni — osim u nekim izuzetnim slučajevima — nisu skloni da deduciraju pojam novele: radije žele povijesnim istraživanjem utvrditi, ili barem potvrditi svoje hipoteze o tome što je novela. Teorija i povijest neke književne vrsta tako »idu« uvijek zajedno i međusobno se uvjetuju, ali se pri tome ipak samo povijesni pregled smatra onim što je činjenično, pa on ima prvenstvo u odluci o tome što je zapravo vrsta o kojoj se želi baš na temelju njega »postaviti« i određena teorija. Taj je postupak analogan biološkoj klasifikaciji, jer on ne može dovesti do iole upotrebljivih rezultata ako ne pretpostavimo »carstvo vrsta«, tj. određeni niz djela za koja su jedino njihove vrsne karakteristike doista važne za takav način razmatranja. Gotovo bismo rekli: kniževne vrste ili jesu ili nisu, a ako jesu, onda su prepoznatljive kao skupovi bitnih osobina koje važe analogno osobinama životinja. Tako bi se moglo ustvrditi: novele su kratka prozna djela, baš kao što su zebre četveronožne prugaste životinje.

Naravno da to zvuči pojednostavljeno, ali dok biolog u studiji o zebrama ne mora ni počinjati s time da odbacuje ranije sustave zooloških klasifikacija u kojima su često i danas laičke odredbe, zasnovane na dojmu i zapažanju, imale odlučujuće značenje, teoretičar novele bi upravo njima morao otpočeti ako se oslanja na poetičku tradiciju i na povijesne preglede koji mu stoje na raspolaganju. Laičke predodžbe i jezička nomenklatura — koja može u velikoj mjeri biti i sasvim slučajna — imale su, naime, odlučujuću ulogu u prepoznavanju pojedinih književnih vrsta u povijesti književnosti. No, ako ne pristanemo na neku okvirnu teoriju jer nam se ona, recimo, unaprijed čini suviše deduktivnom i spekulativnom, što nam preostaje kao početna hipoteza? Nekom strogo iskustvenom i »semantičkom« početku i ne bi se imalo što prigovoriti, kada bi bilo moguće da se njima uspostavljene hipoteze verificiraju u nekom procesu »proširivanja« književnog prostora i »produžavanja« vremena. — Ali, upravo tu metoda zakazuje.

Teško je, naime, pretpotaviti da bi se generalizacijom moglo doći do takvog pojma Boccacciove novele koji bi, zatim, mogao poslužiti kao sigurna osnova za pojam renesansne novele, pa zatim i za neki opći pojam novele, i to u najmanju ruku zbog dva temeljna razloga. Prvi je razlog što su novele u *Dekameronu* dovoljno raznolike da su njihova opća određenja — takva određenja do kojih bismo mogli doći isključivo generalizacijom — s jedne strane do te mjere općenita da ne govore ništa i da uključuju vrste koje inače možemo razlikovati od novele (npr. anegdotu), a s druge strane neki tipovi novela zastupljenih u *Dekameronu* vodili bi takvom razjednačavanju da bi se morala prihvatiti teza kako nisu baš sve novele prisutne u *Dekameronu* paradigma za novelu kao književnu vrstu. Drugi je pak razlog što neka okvirna predodžba o renesansnoj talijanskoj noveli, koja bi se morala oslanjati ne samo na generalizaciju nego i na svojevrsnu interpretaciju građe iz *Dekamerona*, doduše može biti »proširena« na, recimo, Maupassantove novele u francuskoj i O'Henryjeve »kratke priče« u američkoj književnosti, ali je u svakom slučaju suviše uska da obuhvati i takva djela kakvo je npr. *Starac i more* Ernesta Hemingwaya, takva djela koja se u anglosaksonskoj terminologiji ponekad nazivju »*novella*« ali se vjerojatno točnije mogu označiti kao »*long short story*« ili »*short novel*« jer ih tradicija i nazivi razlikuju od »*short story*«, koja inače dosta točno odgovara talijanskoj noveli.[5]

Štoviše, valja primijetiti da karakteristike određene književne vrste u renesansnoj književnosti ima u manjoj mjeri novela kao samostalna cjelina, a mnogo više ciklus uokvirenih novela, tj. takvih djela kakvima je *Dekameron* uzor i obrazac. Tako djela kao *Novelino* Tommasa Guirdatija, *Razmatranja o ljubavi* Michelangela Girolama ili *Heptaméron* Marguerite od Navare (M. de Navarre) slijede žanrovsku strukturu *Dekamerona*[6] (ako termin »žanr« shvatimo uže od termina »književna vrsta«[7]) i pojedine novele su naprosto strukturni elementi žanra kojeg određuje okvirna narativna cjelina i niz manjih narativnih cjelina koje mogu biti međusobno i dosta različite, ali ih ujedinjuje mjesto i uloga u općoj strukturi mnogo više no njihove zajedničke supstancijalne osobine. U strukturi pojedine Boccacciove novele, naime, i okvir ima veoma važnu ulogu: on nije samo »vanjski okvir« uvodne novele, nego se njegovi »dijelovi« pojavljuju u svakoj noveli ponovno. A upravo to pokazuje da samostalna novela i novela u okviru nemaju iste funkcije, pa premda se njihove razlike u smislu supstancijalnih određenja čine neznatnim, one ni u svijesti čitalaca, niti u svijesti pisaca, nisu takve da bismo ih mogli zanemariti upravo u žanrovskoj klasifikaciji. Tako je lako moguće da je ono što mi danas zovemo »novela« nešto poput naknadne apstrakcije izvedene »osamostaljivanjem« elemenata jednog žanra koji se kao žanr doživljavao isključivo kao djelo složeno od mnogih, pa čak i relativno raznolikih, manjih narativnih cjelina prema načelu njihova »uokviravanja«. Tome govori u prilog i činjenica da ni za današnje određenje novele tako važna osobina kao što je proza ne mora imati odlučujuću ulogu u svijesti o žanru: Chaucerove *Canterburyjske priče* tako — možemo lako ustvrditi — pripadaju istom žanru kao i *Dekameron*, jer način uokviravanja određenih elemenata koji čine samostalne narativne cjeline ima čak veću važnost od stihovane organizacije velike većine tih narativnih cjelina.[8]

Naravno, time ne mislim reći da se novela mora shvatiti isključivo kao element neke veće cjeline koja jedino važi kao određena književna vrsta, odnosno žanr, ali je važno zapaziti da strogo književnopovijesna istraživanja najčešće ne uviđaju takve pretpostavke koje se nikako ne mogu izvesti iz činjenične građe. Danas vjerojatno nije sporno da se neka strogo deduktivna teorija književnih vrsta ne može održati, ali upravo navedeni primjeri teškoća u određenju novele upozoravaju da se pokušaji nekog objektivističkog opisa stanja žanrovskog sustava u nekom razdoblju i na nekom »području« (npr. nacionalnoj književnosti ili književnosti evropskog kulturnog kruga) ne mogu provesti bez načelnih teorijskih hipoteza, takvih hipoteza kojih je važenje uvijek šire od »primjene« na nekom »dijakronijskom segmentu«. Ako smatramo npr. da je žanr institucija koja se održava tokom nekog vremenskog razdoblja zbog svijesti pisaca i čitalaca o relativno važećim konvencijama,[9] »prepoznavanje« takvih konkretnih institucija ne može se zamisliti bez okvirnog razumijevanja načina kako one funkcioniraju. Pretpostaviti da su institucije »prepoznatljive« isključivo prema nekim svojim vanjskim osobinama, prema značajkama koje su naprosto prisutne u predodžbi, lako zavarava na onaj isti način na koji zavarava laička, »supstancijalna« zoološka klasifikacija. Kao što se institucija vojske ne može odrediti na temelju predodžbi o vojnicima na svečanoj paradi ili u kasarni, niti institucija književne vrste nije objašnjiva ako se pozivamo samo na slične osobine niza nekih književnih djela. Suočeni tako s jedne strane s raznolikošću onoga što se naziva novelom, a s druge strane s raznolikošću samih naziva koji se odnose na iste ili veoma slične »predmete«, morali bismo zaključiti da opći pojam novele nije ništa drugo do fikcija. No, tada valja odmah reći da s podjednakim pravom treba posumnjati kako su fiktivni pojmovi i renesansna novela u Italiji ili kratka priča u drugoj polovini devetnaestog stoljeća u američkoj književnosti, što će nas dovesti do Croceovog osporavanja bilo kakva smisla pojma književne vrste. Na temelju čega se, naime, možemo ograničiti na ovo ili ono razdoblje, ovu ili onu književnost, ako dopuštamo da se institucije lako održavaju i »preko« takvih ograničenja?

Ne radi se, dakle, samo o tome da neka opća teorija klasifikacije književnosti prethodi i uvjetuje svaki opis i analizu pojedine književne vrste, nego se radi i o tome da vremenski i prostorno ograničen opis jedne književne vrste ovisi o stanovitoj interpretaciji cijelog *sustava* književnih vrsta. Za razliku od životinjskih vrsta , književne se vrste ne mogu objektivizirati u »carstvo« jedinki koje povezuje utvrđene sličnosti unutar njihova zbiljskog života; književne vrste, tako da kažemo, ne pripadaju svijetu objekata nego pripadaju svijetu znakova, pa se književna djela ne mogu razvrstati po osobinama nego po značenjima. Zebre se tako kao zoološka vrsta npr. mogu odrediti, recimo, mogućnošću uzajamnog razmnožavanja i anatomskim odnosno fiziološkim osobinama koje pripadaju svim primjercima sposobnim za izravnu reprodukciju, a novele su uvijek samo djela kojima pripisujemo određena svojstva samo zato jer smatramo da čine neke okvire za prenošenje određenih značenja. Neka sasvim formalna klasifikacija književnih vrsta tako je i praktički nemoguća jer bi morala potpuno zanemariti značenje, a kada zanemarimo značenje znakovi prestaju biti znakovima; ograničenje na, recimo, zvukovnu organizaciju stiha, ili na broj riječi ili znakova, tako

zapravo nikada ne čini osnovu za klasifikaciju književnosti.[10] A to će reći da i takva opća određenja novele kao što su ona npr. da je novela kratka prozna vrsta, uključuju u sebe razumijevanje toga što zapravo znači »proza« i što znači »kratkoća«, u smislu da valja utvrditi što se to zapravo okvirno želi komunicirati upravo prozom i što se želi komunicirati upravo kratkim, a ne dugačkim proznim sastavkom, pa zatim čak — u konsekvencijama — sastavkom koji ne pripada znanstvenom nego pripada umjetničkom »načinu govora«.

Drugačije rečeno, upravo ako se oslonimo na jednu danas okvirno ipak široko prihvaćenu teoriju o prirodi književnosti koja književnost shvaća kao jezičnu umjetnost s naglaskom na njenoj komunikacijskoj funkciji, lako zapažamo da pokušaj nekog znanstvenog opisa književne vrste novela do te mjere opterećuju prethodna istraživanja i ranije skupljena građa da je posao teoretičara novele prije redukcija no kumulacija i razvrstavanje svega postojećeg znanja. Upravo analogija sa životinjskim carstvom, naime, dovela je do toga da raspolažemo s brojnim opisima čitavog niza proznih žanrova koje su različiti znanstvenici smatrali novelama u ovom ili onom kontekstu. Većina je pri tome primjećivala razliku između dvije razine pristupa, da tako kažemo, jer su se njihovi opisi s jedne strane odnosili isključivo na slična djela na nekom užem vremenski ili prostorno određenom području koja su se mogla opisati kao žanr (nazvan npr. u našoj terminologiji »novela«, »kratka priča«, »pripovijetka« ili »pripovijest«), a s druge strane na veliku skupinu djela koja se ne mogu drugačije odrediti no kao kratka prozna vrsta u stanovitoj opoziciji prema romanu. Ako je prva od tih razina shvaćena kao književnopovijesna dimenzija problematike, a druga kao specifično književnoteorijski aspekt, očito zapadamo u aporije potrebe da prepoznamo novelu u povijesti književnosti na temelju teorijskog određenja novele, koje, opet, mora biti izvedeno upravo iz povijesnog istraživanja; zapadamo, dakle, opet u aporije koje se ne mogu razriješiti izvan okvira određene opće teorije književnih vrsta.

Naravno, bilo bi besmisleno pretpostaviti da teorija novele mora otpočeti razradom teorije književnih vsta, ali već navedene naznake upozoravaju na potrebu da se redukcija postojeće građe i njena analiza mora provesti sa sviješću o tome da ustaljenu analogiju bioloških i književnih vrsta valja napustiti u nekoliko ključnih pravaca razmišljanja. Ako se književne vrste ne mogu shvatiti kao objekti nego prije kao sredstva komunikacije, metoda nabrajanja njihovih supstancijalnih određenja ne samo da neće biti dovoljna, nego će se pokazati i kao krajnje subjektivan postupak. Raznovrsnost postojećih naziva i pojmova novele to samo sobom dovoljno dokazuje. Tvrdnja Waltera Pabsta da uopće nema novele nego postoje samo pojedinačne novele[11] u tom je pravcu razmišljanja vjerojatno najdosljedniji zaključak, a takav je zaključak samo ublažen tezama koje najčešće susrećemo u teorijskim obradama novele: da novelu valja razlikovati od »novelističkog pripovijedanja« kao što tvrdi Benno von Wiesse,[12] da se kratka priča može razgraničiti od novele, ali uz uvjet da se neki opći pojam novele zapravo ne može ni uspostaviti — kao što slijedi iz rasprave Ruth Kilchennmann[13] — da novela doživljava takve transformacije u povijesti književnosti kakve može obuhvatiti tek buduća znanost o književnosti, kao što je tvrdio Rafael Koskimies[14] i sl. Dakako da se još uvijek može s pravom ustvrditi kako

pisci i čitaoci u nekom vremenu i na nekom prostoru relativno lako prepoznaju kao novelu, kao kratku priču ili kao pripovijetku npr., niz djela koja posjeduju neke osobine koje se mogu opisati, ali je ne samo načelno nego i praktički nemoguće na temelju takvih uvida i opisa zaključiti, s iole većim stupnjem suglasnosti, što su promjene unutar jedne okvirne vrste (nazovimo je npr. »novela«), a što su promjene koje dovode do stvaranja novih žanrova; odnosno, što su opće osobine novele, a što osobine nekih žanrova koji se mogu shvatiti kao podvrste vrste novela; što su, dakle, bitne *vrsne* osobine, a što su za vrstu nebitne — premda možda opet za uže određenje žanra presudno važne — osobine koje pripadaju podvrsti ili čak možda individualnosti pojedinog ostvarenja.

Ako književne vrste ne samo da nisu nalik životinjskim vrstama, nego nisu ni idealni objekti kao geometrijski likovi npr., svrhe kojima one služe važnije su od njihove »objektivne strukture«. To će reći da opis pojedine književne vrste naprosto ne može biti uspješan ako u njega ne uključimo funkciju te vrste u cjelokupnom sustavu komuniciranja, odnosno ako svojstva ne razmatramo s obzirom na ono čemu ona služe, ili su barem prikladna da služe upravo tome a manje su prikladna — ili pak neprikladna — da služe nečemu drugome. Odredimo li tako npr. kompoziciju novele iz *Dekamerona* po shemi: naslov, okvir, ekspozicija, zaplet i rasplet, i zatim je shvatimo kao idealnu strukturu, prepoznavanje iste kompozicijske sheme u drugim djelima naravno je moguće, ali ne zadovoljava kao bitno određenje žanra tako dugo dok ne utvrdimo čemu baš ti dijelovi služe u Boccacciovoj noveli. O svrsi okvira tada, recimo, zavisi odluka da li su za taj žanr bitni samo naslov (ili možda naslov nije važan), ekspozicija, zaplet i rasplet, ili su pak upravo onih nekoliko rečenica okvira i baš karakterističan »dugačak« naslov, ekspozicija, zaplet i rasplet uvjeti da nešto shvatimo kao Boccacciovu novelu. Ako smo prisiljeni da u opis i analizu književne vrste uvedemo svrhe nekih kompozicijskih dijelova, pa zatim svrhe motiva, tema, likova i sl., tada to znači da i cjelinu te određene vrste moramo razmatrati i s obzirom na njene okvirne svrhe: u suprotnom bismo se ponovno susreli s načelnim problemima: idealnu kompozicijsku strukturu koju smo opisali kao naslov, okvir, ekspoziciju, zaplet i rasplet, mogu imati i Montaigneovi eseji, pa ipak ne smatramo da oni zato pripadaju istoj književnoj vrsti kao i novele iz *Dekamerona*.

Osim toga, ako su književne vrste neka sredstva komunikacije, one se mogu određivati i razvrstavati prema svrhama jedino u okviru relativno cjelovitog sustava, budući da njihove osobine nisu supstancijalno utvrdive nego jedino funkcioniraju unutar određenih odnosa. Sustav odnosa tada ima veću važnost jer je stabilniji od svojstava objekata: uvijek su moguće supstitucije koje različite objekte podređuju istim svrhama i tako vode do promjena koje se čine golemim sa stajališta opisa idealne strukture, a koje su od neznatne važnosti za funkcioniranje čitavog značenjskog sustava. Da li je, recimo, novela u *Dekameronu* koja nema neki od navedenih kompozicijskih dijelova ipak novela, ili ona zapravno nije novela nego neka druga književna vrsta, npr. legenda ili bajka, koja je »slučajno« ušla u *Dekameron?* To pitanje nije nipošto samo »skolastičko« jer ono upozorava na odnos strukture i funkcije koji je možda jedan od bitnih problema suvremene teorije književnih vrsta.[15] Ako kažemo da je funkcija svih dijelova

Dekamerona tako jaka da su kolebanja u strukturi zanemariva, dobili smo sasvim drugačiju shemu od one koja čini se još uvijek prevladava, a prema kojoj su strukturna određenja presudna, pa tzv. »nerealističke novele« u *Dekameronu* ne pripadaju zapravo žanru »Boccacciova novela«.

Ako su književne vrste sredstva komunikacije, onda one postoje samo u sustavu i jedino sustav koji se može analizirati prema dominantnim svrhama mora biti uporište u određivanju pojedinih književnih vrsta i u izgradnji nekih njihovih pojedinačnih teorija. U suprotnom, naime, odnosi između književnih vrsta u pozadini su razmatranja i analiza je svagda sklona da sve »nezgodne« probleme prijelaznih i miješanih vrsta rješava u smislu nominalizma. To je vidljivo u odnosu novele i romana i u tobožnjem problemu prvenstva novele ili romana. Ako su novele odredive kao kratke »jedinice« pripovijedanja s osnovnom strukturom: početak, sredina i kraj, odnosno u spomenutoj shemi: ekspozicija, zaplet i rasplet, čemu se još može dodati npr. dominacija naracije i uvažavanje realističke motivacije kao razlike prema bajci i eseju, žanrovsko određenje novele mora prihvatiti — što najčešće i čini — postojanje novela već kod Herodota ili u Apulejevom *Zlatnom magarcu*. Zanemarimo li npr. okvir u novelama iz *Dekamerona*, nema načelnih razloga da ne zanemarimo i »veze« između pojedinih novela u *Don Quijoteu*. Supstancijalna određenja tako zapravo najprije ne mogu razlikovati između novele kao elementa neke cjeline i novele kao samostalne cjeline, a zatim — što je u stanovitoj suprotnosti s takvim zaključivanjem — razmatraju roman i novelu kao dva odvojena entiteta među kojima postoje samo tobožnji »prijelazi«. Ne ostaje nam tada ništa drugo nego da takvim prijelazima damo nova imena kao npr. »pripovijetka«, ali pri tome im ne možemo — ako smo dosljedni — dati nikakva supstancijalna određenja. Takvi su prijelazi naprosto imena nečega što se ne može odrediti supstancijalno jer ne možemo reći da su oni »i jedno i drugo«: oni očito ne mogu biti »oboje odjednom«, pa dakle nisu ništa drugo nego negativno određen granični slučaj koji nije »ni jedno ni drugo«.

Ako je, međutim, doista tek odnos romana i novele presudan za teorijska određenja, odnosno ako su sve književne vrste doista prisutne u nekom razdoblju isključivo kao splet uzajamnih odnosa, novela i postoji jedino »u odnosu« prema romanu. *Uzorite novele* i *Don Quijote* npr. tako se uzajamno uvjetuju i isključuju istovremeno jer se njima žele prenijeti različiti »misaoni sadržaji«, odnosno, ako tako hoćemo reći, različita iskustva, pa sastavni dijelovi *Don Quijotea* nisu novele nego su samo elementi koji imaju istu idealnu strukturu, ali imaju različite svrhe i funkcije kako već u cjelini *Don Quijotea* tako i u cjelini književne komunikacije unutar španjolske književnosti šesnaestog stoljeća. Novela kao književna vrsta ne postoji tako prije romana,[16] kao što ni roman ne postoji kao vrsta prije novele; i novele i romani nastaju u određenom povijesnom trenutku, nastaju onda kada se javlja potreba da se prenose određena povijesna iskustva upravo određenim književnim načinima koji se zatim relativno ustaljuju i postaju — ako tako hoćemo reći — određenim institucijama, takvim institucijama kakve se mogu upravo po vlastitim svrhama pratiti u relativno dugom povijesnom razvoju na relativno velikom književnom prostoru.

Ne radi se, međutim, samo o tome da svaka teorija književnih vrsta mora voditi računa o odnosima između pojedinih književnih vrsta, nego se radi o tome da je upravo sustav odnosa *nadređen* svojim elementima. Kao što su upravo odnosi stabilniji i određeniji od supstancijalnih elemenata u vrsti koju možemo nazvati npr. »uokvirena zbirka pripovijedaka«, opći odnosi unutar sustava svih književnih vrsta stabilniji su i lakše odredivi od izolirano uzetih pojedinačnih vrsta koje se jedino s aspekta načelne izolacije i mogu supstancijalno određivati. Tako tek uvjetna shema: novela — roman, traktat — esej, ep — lirska pjesma npr. može poslužiti kao okosnica za razmatranje jednog relativno stabilnijeg sustava književnih vrsta koji se može pratiti na širem prostoru književnosti evropskog kulturnog kruga od renesanse do našeg doba, pri čemu se značajke onoga što će važiti kao roman, kao novela, kao esej ili kao ep npr., mogu u velikoj mjeri mijenjati. Dakako, ni takva shema neće biti dovoljna za određenje pojedinih književnih vrsta jer ona ne uključuje još neke druge bitne odnose, kao npr. odnose između usmene i pisane književnosti koji se mogu shvatiti i kao odnosi između jednostavnih i složenih oblika,[17] ali ona ima tu metodološku prednost što dozvoljava — i objašnjava — moguće supstitucije: kada sustav »priznaje« npr. opoziciju između proze i stiha, te opoziciju između znanstvene i umjetničke proze, kao novela moći će se odrediti čitav niz književnih »oblika« koji imaju povremeno i različita imena (npr. »novela«, »noveleta«, »pripovijetka«, »kratka priča«, »pripovijest«) i dosta se različito tematski i kompozicijski izgrađuju (na temelju čega postoje npr. razlike između »realističkih« i »romantičarskih« novela), ali ih neka ujedinjuje i tako određuje njihovo funkcionalno mjesto u sustavu književne komunikacije. Kao novele funkcioniraju tada i sasvim kratke anegdote i duže pripovijetke »iz života«, krajnje sažete kratke priče s jakom poentom, kao i kratke »slike« s izuzetnom atmosferom koje nemaju nikakav osobit »obrat« u radnji itd., bez obzira što između Čehovljeve (Чехов) i Kafkine novele s jedne strane, a Maupassantove i O'Henryjeve novele s druge strane zjapi jaz kojg pokušaji supstancijalnih određenja — tj. pokušaji nabrajanja nekih dominantnih svojstava — uzalud nastoje bilo »zatrpati« bilo pak »produbiti« do »ponora« koji odjeljuje dvije sasvim različite književne vrste.

Naravno, takvo naglašavanje sustava i funkcija u općoj teoriji književnih vrsta susreće se s temeljnim pitanjem svrhe tipova književnih diskursa, s pitanjem koje lako zapada u iste početne antinomije idealne strukture i povijesti kakve supstancijalna određenja pojedinih književnih vrsta nisu uspjela razriješiti. Postavlja se stoga ponovno pitanje: nije li možda pokušaj da se sustav književnih vrsta odredi kao ishodište analize osuđen na one iste arbitrarne pretpostavke na koje je osuđen pokušaj da se odredi okvirni pojam novele koji će važiti u nekom vremenu i na nekom prostoru, a koji se zatim može proširiti i prilagoditi povijesnom istraživanju činjenica o ovim ili onim svojstvima novele?

Razlika između supstancijalne i relacijske teorije književnih vrsta, međutim, nije u tome što bi druga izbjegla pretpostavke na kojima se prva izgrađuje, nego je u tome što druga omogućuje da se te zajedničke pretpostavke učine vidljivim i da se tako osvijesti metodološki postupak koji cijelu teoriju književnih vrsta načelno određuje. Ako je, naime, naglasak u analizi književnih vrsta na onom značenju koje im pripada u stanovitom sustavu književne komunikacije, čitav

sustav književne komunikacije mora se prethodno *interpretirati* na određeni način, na takav način koji omogućuje da uopće možemo govoriti o ovim ili onim »značenjskim jedinicama«. Rečeno sasvim jednostavno: vrijeme i prostor na kojem će se odrediti funkcioniranje nekog sustava književnih vrsta nisu činjenice književnopovijesnog istraživanja; činjenice su uvijek *rezultat* određene interpretacije smisla nekog književnopovijesnog razdoblja i smisla povijesti književnosti u cjelini. To će reći da teorija književnih vrsta pretpostavlja interpretaciju književnosti, a ne da takvoj interpretaciji »pomaže« ili je omogućuje kao »segmentirana« povijest ove ili one književne vrste npr. Pojam novele nije tako posljedica zapažanja da se nešto poput kratke prozne vrste pojavljivalo tu i tamo u povijesti evropske književnosti, nego je pojam novele posljedica takve interpretacije povijesti književnosti evropskog kulturnog kruga unutar koje se može odrediti sustav književnih vrsta izgrađen na upravo takvim opozicijama prema kakvim je kratkoj prozi namijenjena određena uloga u prenošenju relevantnih iskustava odnosno spoznaja.

Premda se na prvi pogled čini da je time danas već glasovita »povijesna određenost« književnih vrsta dovedena u sumnju i da se opet zagovara neki novi interpretativni apriorizam koji bi u povijesno istraživanje ponovno uveo elemente subjektivne neodređenosti, posljedice za teoriju književnih vrsta upravo su obrnute onog trenutka kada se prihvati stajalište da povijest književnosti nije nikakav objektivno dati entitet, nikakav »zbroj« objektivno poredanih činjenica. Supstancijalna teorija književnih vrsta, naime, tek je jedna od posljedica ideje da objektivno postoji neka činjenična povijest književnosti koju omogućuje u vremenu razvrstano »carstvo književnih djela« među kojima se mogu prepoznati, između ostalog, i neki slični objekti koje smo nazvali »novele«. Traženje tih objekata i njihovo prepoznavanje, međutim, upravo je u tom slučaju osuđeno na subjektivni izbor relevantnih objekata, s jedne strane, i na podjednako tako subjektivnu, točnije rečeno: nereflektiranu, pretpostavku ili predodžbu o tome što su uopće svojstva književnih vrsta. Kažemo li, međutim, da sustav književnih vrsta određuje što će važiti kao pojedine književne vrste, pa ako, prema tome, iz sustava opozicije izvedemo što važi kao novela u nekoj interpretativno zahvaćenoj cjelini književnosti, jedino smo tada doista svjesni pretpostavke da samo opći okviri našeg razumijevanja književnosti daju takvu generalnu teoriju književnih vrsta kakva omogućuje *hipoteze* za traženje i prepoznavanje novela u nekom razdoblju, odnosno za konkretan istraživački rad, ako već tako hoćemo reći.

Pri tome još jedino valja dodati da se teoretičaru novele mora nametnuti kao povijesna cjelina u kojoj funkcionira novela kao književna vrsta povijest književnosti evropskog kulturnog kruga naprosto zato što je samo takva cjelina dovoljna za utvrđivanje nekih relativno stalnih svrha dominantnih tipova diskursa. Logički se doduše ne mogu isključiti ni druge pretpostavke, npr. pretpostavka o interpretativno shvaćenoj cjelini koju čini pojedina nacionalna književnost, ali upravo primjer novele pokazuje da takva pretpostavka vodi do nesavladivih teškoća s obzirom na očigledno nadjezični i nadnacionalni karakter književnih vrsta kao sredstava književne komunikacije. Za određenje sustava književnih vrsta, naime, potrebne su neke paradigme koje se nameću u analizi književne komunikacije, a paradigmatski karakter Boccacciove novele npr. nije važan samo

za talijansku književnost; on je neposredno prisutan u čitavom nizu evropskih književnosti, pa tako npr. i u hrvatskoj i u srpskoj književnosti. Zbog toga je polazište u interpretativno shvaćenoj cjelini književnosti evropskog kulturnog kruga pretpostavka takva opisa novele kakav omogućuje, barem u načelu, da se neko književno djelo odredi kao novela ili kao granični slučaj prijelaza odnosno kombinacije više književnih vrsta u kojima su sadržani elementi novele, što mora biti cilj književnoznanstvene teorije novele. A to ujedno pokazuje zašto teoretičar novele mora otpočeti izlaganje o noveli razmatranjem takve teorije književnih vrsta kakva mu jedino može pomoći da izbjegne teškoće laičke klasifikacije, zasnovane na predodžbama vanjskih ili unutarnjih sličnosti; sličnost takvih književnih tvorevina kakve su novele može se opisati i analizirati na temelju samo onih sličnosti i razlika koje pripadaju takvom svijetu književnosti kakav nije nikada neposredno prisutan, nego kakav postoji jedino zahvaljujući značenju koje mu dajemo i koje uvijek iznova pokušavamo tumačiti.

Novela kao književna vrsta

Čini se da teorija novele prirodno počinje pokušajem analize najprije naziva, a zatim pojma novele. Tako, uostalom, teoretičari novele redovno i postupaju, a ono što je u tom pogledu učinjeno ni u kojem se slučaju ne smije zanemariti. Ipak, takav redoslijed skriva i neke opasnosti; on češće zbunjuje no što unosi red najprije u terminologiju, a zatim u »samu stvar«, u pojmovno određenje novele. Pokušaji »čišćenja jezične situacije« pomalo razočaravaju, a rezultati koji se na temelju takvih pokušaja utvrđuju redovno obeshrabruju; terminološka zbrka — lako je pokazati — postoji, a pitanje što je novela ostaje otvoreno i nakon analize njena naziva i njena pojma. S druge strane, opet, početi od nekog pojma novele čini se danas načelno pogrešnim, budući da neke starije, deduktivne teorije o književnim vrstama, nisu dovele do rezultata koji bi zadovoljavali takve potrebe kakve klasifikacija književnosti mora zadovoljiti ako želi biti orijentacijom u proučavanju književnosti. A važnost klasifikacije književnosti po književnim vrstama nametnula se upravo u našem dobu koje je sklono u klasifikaciji vidjeti bitan uvjet i oruđe svake spoznaje.[1] Tako se neko uzajamno osvjetljavanje »terminološke« i »predmetne« analize očekuje kao jedini postupak koji može dovesti do kakve-takve okvirne suglasnosti i do općeprihvatljivih rezultata.

Teškoće se, međutim, javljaju čak i prije no što započinje stvarna analiza naziva i pojma novele naprosto zbog toga što ni sâm pojam književne vrste nije u različitim terminološkim sustavima ni jednako označen ni jednako određen. Kako ne postoji izgrađen i općeprihvaćen metajezik znanosti o književnosti, prisiljeni smo da se služimo terminima u nekoliko jezika, od kojih je svaki za sebe razvio vlastitu književnoznanstvenu terminologiju, ili pak prijevodima tih termina koji lako samo povećavaju teškoće pojmovnih razgraničenja jer se dobrim dijelom prilagođavaju sustavima koji se nikada ne mogu dokraja suglasiti. Tako se u nas upotrebljavaju za oznaku književne vrste još i nazivi »rod«, »žanr«, »tip«, »oblik« i »podvrsta«, pri čemu je nerijetko od odlučujuće važnosti s kojeg su jezika u nekom konkretnom slučaju prevedeni odgovarajući nazivi; susrest

ćemo tako i »rodove« kao sinonim za »vrste«, ali i »rod« u smislu kategorije nadređene vrsti; »žanr« kao sinonim za vrstu, ali i kao sinonim za podvrstu; »tip« kao osobenu kategoriju, ali i kao oznaku za vrstu ili podvrstu; »oblik« u sasvim osobitim značenjima, ali i kao sinonim za »vrstu«, odnosno za »žanr« i sl. Načelno se svakako mogu odrediti specifična značenja svakom od ovih naziva, ali takva određenja naprosto moraju biti arbitrarna; naizgled za znanost tako važan i preuzetan poduhvat, određivanje upotrebe svakog od tih naziva napose, tako prije otežava no što olakšava sporazumijevanje jer čvrsto određeni termini pripadaju jedino suglasnosti zajednice i nitko ih ne može samostalno, po vlastitoj volji »utvrđivati«.

Za naziv književne vrste stoga se moramo odlučiti što je moguće više u skladu s postojećom praksom, pri čemu tek neka bitna odstupanja u »polju značenja« valja unaprijed osvijetliti kako bi se prethodni nesporazumi barem smanjili, ako se već ne mogu sasvim izbjeći. Važno je tako upozoriti da u nas »tip«, »oblik« i »podvrsta« ulaze u nešto drugačije — i određenije — semantičke odnose no što je to slučaj s nazivima »rod«, »vrsta« i »žanr«. »Tip« ima tako dosta jak odnos prema porijeklu i onom što je karakteristično u jednom primjerku za čitavu klasu, »oblik« izaziva prirodno primisli na opoziciju prema »sadržaju« ili prema »tvari«, a »podvrsta« je izravno uključena u odnos subordinacije: rod — vrsta — podvrsta. »Rod«, »vrsta« i »žanr«, međutim, mogu se shvatiti samo na dva načina: ili su to sinonimi, ili čine niz u kojem se mogu eventualno izmijeniti »mjesta« pojedinih članova, ali načelno važi shema: rod — vrsta — podvrsta. Premda se čini nužnim da se iz znanosti odbace sinonimi i da se — prema tome — odlučimo ili za jedan od tih naziva ili za navedeni raspored subordinacije, ipak to ne mora imati presudnu ulogu u analizi pojma novele jer bi arbitrarno prihvaćanje shematskih određenja moglo dovesti do novih teškoća i nesporazuma kada bismo morali prevoditi izraze kao »Gattung«, »espéce«, »Kind« ili »Genre« npr., koji ne samo da nisu potpuno adekvatni, nego redovno ne priznaju navedenu shemu ni u kakvom obliku.

To će reći da je za prethodni pojam novele važnije kako ćemo shvatiti prirodu književne vrste no kako ćemo vrstu nazvati i kako ćemo dalje razraditi njene odnose prema eventualnim podvrstama. Razlog je tome što su nazivi za književnu vrstu rezultati određene klasifikacije, pa se klasifikatorski postupci mogu shvatiti kao uvjeti i opredmećenje stanovitog načina »rada« s književnim vrstama. Ne važi, dakle, obrnuto: nazivi se ne mogu shvatiti kao »početak« klasifikacije. To valja istaknuti jer time dobivamo uporište razmatranja koje — kao što smo već pokušali pokazati — doduše ne može početi od »predmeta« kako su oni prisutni u nekoj predodžbi, ali može početi od takvih postupaka kakvi su u temelju klasifikacija u kojima se i novela javlja kao »rod«, »vrsta« ili »žanr«.

Dva se temeljna klasifikatorska postupka pri tome mogu razmatrati odvojeno, premda ih književnoznanstvena praksa često miješa i pomiruje na načine koji prije uvećavaju teškoće no što ih umanjuju. Prvi takav postupak — nazovimo ga »književnopovijesnim« — pretpostavlja zapravo »carstvo književnih djela« kao dijakroniju, kao neki razvoj u vremenu koji se može u svrhu znanstvenog istraživanja promatrati u nekim »segmentima«, npr. u književnim razdobljima.

Razdoblje se tada shvaća kao sinkronijski »presjek«, što će reći da se u određenom »trenutku vremena« pretpostavlja postojanje relativno samosvojnog sustava književnih vrsta. Rezultat je takvog razmatranja sinkronijskog presjeka — određenog unutar šire shvaćenog dijakronijskog niza — takva žanrovska klasifikacija kakva dovodi do pojmova: renesansna novela, renesansni esej, renesansna lirika, renesansni ep i sl. Očito je pri tome da su ne samo nazivi nego i pojmovi vrste tada stanoviti kompromis između dijakronijske dimenzije, koja je prisutna u pridjevima »renesansni«, »romantički«, »realistički« i sl. te opće sinkronijske dimenzije, koju »čuvaju« termini kao »novela«, »ep«, »lirika« npr. No, podjednako je tako očito da stvarni karakter književne vrste, odnosno žanra, u takvoj klasifikaciji imaju samo takva određenja kakva se odnose jedino i isključivo na »vremenski presjek«; vrste su prepoznatljive i mogu se analizirati samo u pojedinim sinkronijskim presjecima, pa je neko »nizanje« različitih sustava književnih vrsta u vremenu postupak koji ne može dovesti do iole provjerljivih rezultata. Književne vrste tada doista postoje samo u nekom vremenskom razdoblju i samo ih je u tom razdoblju moguće odrediti.

Drugi je postupak — nazovimo ga uvjetno »književnoteorijskim« — zapravo suprotan prvome zbog toga što pretpostavlja opću sinkroniju i tek na temelju takve sinkronije dopušta izdvajanje nekih dijakronijskih vidova u kojima bismo, onda, mogli pratiti i nešto takvo kao povijest novele npr. U takvom se postupku klasifikacije najprije mora pretpostaviti simultano postojanje »carstva književnih djela« koje je prisutno u svijesti *suvremenog* »recipijenta«. Mora se, dakle, pretpostaviti da sva književna djela prošlosti i sadašnjosti čine neki »idealni poredak« — kao što je to tvrdio npr. T. S. Eliot — i jedino taj i takav poredak omogućuje i njihovo razvrstavanje prema njihovim *vrsnim* osobinama. Rezultat takve klasifikacije moraju biti neke veće skupine ili pak idealni tipovi,[2] koji se nazivaju »roman«, »novela«, »ep« itd., a dopušta se jedino dalja povijesna diferencijacija koja naravno ne može biti od bitne važnosti za određenje pojma književne vrste. Stvarno postoji tako samo novela, a renesansna novela, romantička novela, pa čak i kratka priča, pripovijest ili pripovijetka se mogu obraditi jedino kao varijacije nečega što je u svojem bitnom određenju jedno te isto. Pri tome valja odmah napomenuti da za takav klasifikatorski postupak i nije od presudne važnosti pitanje o konkretnim modalitetima klasifikacije: vrste se mogu u njegovom okviru određivati spekulativno, mogu se npr. tražiti njihove antropološke ili gramatičke osnove, ali se isto tako djela mogu sasvim empirijski razvrstati u velike skupine prema nekim svojim oblikovnim ili tematskim sličnostima.[3] Jedina je ovdje bitna razlika prema prvom klasifikatorskom postupku što se određenje vrste traži i nalazi na temelju opće sinkronije, a ne na temelju nekih pojedinačnih sinkronijskih presjeka koji su određeni uvijek unutar zamisli o općoj dijakroniji.

Prirodno je što ta dva klasifikatorska postupka dovode do dileme koju smo ranije opisali kao dilemu unutar teorije novele, odnosno kao dilemu dviju razina pristupa noveli. Već je spomenuto da se novela razmatra jednom na razini pojedinačnih povijesnih ostvarenja, a drugi put na razini općih određenja kratke prozne vrste. Sada je, međutim, važno upozoriti da osnove takvih razlika u razinama valja utvrditi u postupcima klasifikacije, pri čemu kombinacija ili

pomirenje navedenih postupaka naprosto nije moguće ako zadržimo ideju o supstancijalnim određenjima književnih vrsta i o »carstvu književnih djela« kao temeljnoj pretpostavci. Neslaganje i nesporazumi, naime, nastaju uvijek oko osobina novele u jednom ili u drugom postupku klasifikacije: jednom su osobine suviše »uske«, a drugi put su suviše »široke«; pripovijetka je »preduga« za novelu, a Boccacciova novela »prekratka« da bude ista vrsta kao i Conradovo *Srce tame;* Maupassantove novele su isuviše »realističke« prema Kafkinim, a O'Henryeve suviše »dramatske« prema Čehovljevim novelama itd. Kažemo li, međutim, da su *funkcije* unutar žanrovskih sustava dosta raznolikih djela ostale nepromijenjene premda su se žanrovi i žanrovski sustavi po svojim osobinama mijenjali, dobili smo mogućnost da suponiramo takav sustav koji važi u dužem povijesnom vremenu. Promjene se tada ocrtavaju jedino na pozadini općeg sustava književne komunikacije koji se, naravno uvijek samo interpretativno, može lako zamisliti da obuhvaća cijelu književnost evropskog kulturnog kruga barem od renesanse do danas.

Da to nije samo neko »apstraktno«, načelno pitanje, pitanje koje nema nikakvih praktičkih posljedica za opis i analizu novele kao književne vrste, može se pokazali pokušajem savršene analize onog načina književnog oblikovanja koji najčešće zovemo novelom ili barem dovodimo u neku usku vezu s književnom vrstom zvanom »novela«. Možemo pri tome poći i od općih odredenja novele koja se upotrebljavaju u drugom klasifikacijskom postupku, ali uz napomenu da već i sama relacijska teorija književnih vrsta omogućuje takve uvide kakvi se mogu izravno povezati i s prvim klasifikacijskim postupkom, pa tako omogućuju i neke pokušaje prevladavanja teškoća u ujedinjenju različitih »perspektiva« pristupa.

Pretpostavimo tako da novelu treba najprije odrediti prema romanu, zatim prema poeziji i drami, pa prema eseju, a na kraju i prema jednostavnim oblicima, odnosno prema usmenoj književnosti. Ako želimo takvo izlaganje odmah »približiti« prvom klasifikacijskom postupku, moramo prihvatiti opće, naravno zasad samo interpretativno polazište, pa u skladu s njim ustvrditi da će nam Boccacciova novela važiti kao hipotetička paradigma novele u evopskoj književnosti. Time dobivamo dvoje: ishodište ne mora biti »ahistorijsko« jer uvažavamo i konkretne funkcije novele upravo u žanrovskom sustavu renesansne književnosti, a razmatranje je ipak općenito jer je naša paradigma dobivena interpretativnim uopćavanjem cjelokupnog sustava književne komunikacije u književnosti evropskog kulturnog kruga.

Određenje prema romanu nameće se pri tome u prvom redu zbog toga što stavlja u prvi plan problem dužine i kratkoće, problem koji je razlog najčešćih sporova oko općeg određenja novele kao samo kratke, ili kao, recimo, srednje duge prozne vrste. Jasno je pri tome, najprije, da se dužina i kratkoća ne mogu dovoljno jasno kvantitativno odrediti, a jasno je i to da dužina i kratkoća književnog djela izravno izazivaju promjene u kompoziciji, pa zatim i u svim ostalim strukturnim elementima kao što su izbor teme, motivacija, izbor likova i njihova karakterizacija i sl. Ovdje nema potrebe ponavljati da kratkoća sama sobom zahtijeva stanovit izbor koji se čak načelno može odrediti kao sklonost prema jednom liku, jednom događaju i samo jednoj fabularnoj liniji npr. S

obzirom na svrhu međutim, koja nam sada mora biti u središtu zanimanja, važno je napomenuti slijedeće: ako su književne vrste neka konvencionalna sredstva za prenošenje određenih informacija, time nipošto nije rečeno da značajnu ulogu u njima ima samo tematika. Radi se jedino o tome da ni samo tematska, niti samo kompozicijska, odnosno neka oblikovna dimenzija djela, nemaju presudno značenje ako se promatraju odvojeno; samo cjelina ima neku svrhu u sustavu komunikacije, a ta svrha se u odnosu novele prema romanu može najprije odrediti kao ograničenje i sažimanje prema razradi.[4]

Naravno da treba odmah pitati: a što je to što roman razrađuje, a novela sažima i ograničava? No, čak i prije odgovora na takvo pitanje valja opet naglasiti da dužina romana znači kako književno djelo jedne određene vrste obrađuje vlastitu temu tako da je nastoji »iscrpiti«. To će reći da roman naprosto mora biti dugačak, jer se ono što se njime želi reći uvijek mora tako obraditi da samo jedan aspekt na »predmet«, odnosno »problem«, neće biti dovoljan, da ni jedan pojedinačni događaj neće moći obuhvatiti cjelovito događanje, da ni jedan lik sàm sebe neće moći dovoljno okarakterizirati; da, tako da kažemo, naprosto treba reći sve što se o temi može reći, dakako sve što smatramo da je relevantno za umjetničku obradu »zadane« teme. Otuda bi se roman lako mogao shvatiti i kao elaboracija nekog problema, kada njegov način obrade ne bi bio takav da je njime načelno odbačeno bilo kakvo rješenje. Roman stoga prihvaća naraciju kao dominantan postupak, a sve analitičke postupke, svojstvene npr. eseju, upotrebljava jedino tako da oni ne vode do »rezultata« i prema tome se ne mogu odvojiti od opće svrhe pripovijedanja.

I sama činjenica, dakle, da roman *razrađuje* vlastitu temu može se shvatiti kao njegova »prednost« u komunikaciji određenih »sadržaja«, ali također i kao stanovit nedostatak u prenošenju nekih drugih »sadržaja«. Elaboracija neke teme ili problema u romanu je naravno mnogoznačna — to roman i čini umjetničkim djelom — ali ona ne može ostaviti mnogo mjesta onoj vrsti neodređenosti koja se javlja kada izbor neke životne pojedinosti sàm sobom donosi takvo iznenđenje kakvo bi »dalje pričanje« o tome moglo samo umanjiti. Roman je tako u nekom smislu pogodan da njime izrečemo sve što mislimo o nečemu, a o čemu ipak ne želimo izreći nikakve opće zaključke, ali nije podjednako pogodan da iskažemo naše čuđenje i viđenje nekih životnih detalja koji kao da se sami sobom opiru svestranijoj analizi, refleksiji, pripovijedanju i bilo kakvim oblicima dalje razrade. Odnosno, da ne dođe do nesporazuma, moglo bi se reći zasad ovako: zbog same svoje duljine roman bira određene teme, a neke druge teme mu naprosto manje odgovaraju, ili mu uopće ne odgovaraju.

Te druge teme, naravno, *mogu* biti teme novela, premda one mogu biti i teme pjesama, drama ili eseja npr. Ono, međutim, što čini bitnu relaciju novele prema romanu treba razabrati u okviru načelne istovjetnosti tematike, uz veoma važnu činjenicu da je novela mnogo kraća, i da ta kratkoća uvjetuje bitan »pomak« u tematici. To će reći da najprije izbor teme u noveli mora biti nešto drugačiji, a zatim da se ta tema u noveli mora obraditi postupcima koji zahtijevaju nešto poput bitnog skraćivanja. A upravo takvi postupci su ograničavanje i sažimanje.

Moramo pri tome odmah učiniti jednu bitnu napomenu: pretpostavljamo — što zasad ne možemo detaljno obrađivati — da su i roman i novela proizvodi

sekularizirane kulture, takve kulture koja čovjeka shvaća kao povijesni individualitet i koja, prema tome, književnošću komunicira iskustva o ovozemaljskom životu i o čovjeku koji svoj smisao traži u ovostranosti.[5] Ni roman ni novela, dakle, ne bave se načelno mitskim sadržajima, nego se bave sudbinom pojedinca u društvenom životu koji ga uvjetuje i kojeg on sam uvjetuje. To valja naglasiti, jer tako biva jasnije što želimo reći tvrdnjom da načelno istu tematiku kao i roman novela mora obraditi s time da »skrati« elaboraciju koja pripada samo romanu i koja je upravo ona osobina koja baš roman čini reprezentativnom književnom vrstom građanskog svijeta. Promatrano s tog aspekta, naime, novela traži i nalazi svoje *vrsne* osobitosti u tome što ograničava širinu razrade teme prisutnu u romanu i što, s druge strane, nastoji maksimalno sažeti ono što je u romanu prisutno uvijek samo kao *jedan* elemenat njegove cjelovite složene strukture.

To će reći da roman u nekoj mjeri uvijek »usmjeruje« novelu. Novela se ravna prema romanu kao reprezentativnoj vrsti epohe, što je možda teže pokazati na primjeru renesansne književnosti, ali se može lako zapaziti ako uzmemo u obzir roman i novelu epohe realizma npr., u kojoj se novela pokušava »prilagoditi« strukturi realističkog romana. Takva određenja naravno ovdje nemaju nikakvo vrijednosno značenje: ona naprosto proizlazi iz činjenice da je žanrovski sustav uvijek hijerarhijski utvrđen, a da opći sustav tipova književne komunikacije od renesanse do danas ima sklonost da roman stavi na mjesto reprezentativne književne vrste. Novela se tako, naprosto želimo reći, može lakše shvatiti u odnosu na roman, no što se roman može shvatiti u odnosu na novelu. Ili, drugačije rečeno: svrha postupaka u noveli može se najlakše razabrati ako imamo u vidu najprije svrhe postupaka u romanu. Tematsko ograničenje i kompozicijsko sažimanje tako biva jasnije ako svrhu romana tražimo u razradi ljudske sudbine, a svrhu novele u isticanju takvih aspekata te sudbine kakvi se naprosto ne mogu razraditi. Odnosno, ako je ipak nužno neko oblikovanje koje se razvija da obuhvati neku manju cjelinu, onda se takvo oblikovanje mora provesti u procesu maksimalnog sažimanja.

Ograničavanje i sažimanje nisu tako književni postupci koji se mogu u noveli shvatiti neovisno o romanu; tek u *odnosu prema romanu* svrha je novele ograničavanje i sažimanje. To znači da je funkcija romana u sustavu književne komunikacije razrada sudbine čovjeka u svijetu koji nije određen mitskim iskustvom, a samo u odnosu prema takvoj razradi funkcija novele svodi se na »slučaj« koji se ne uklapa u cjelinu fiktivne smislene organizacije svijeta kakvu roman izgrađuje upravo stoga što *razrađuje* svoju temu. I roman i novela pretpostavljaju tako da je zbilja ljudskog života niz slučajnosti koje se ne mogu razumjeti u okviru nekog općeg smisla ljudskog postojanja, ali roman iz niza slučajnosti pravi fiktivnu cjelinu koja daje privid ako već ne konačnog smisla a ono barem »sudbinskih životnih odluka«, dok novela »zastaje« na fragmentu i ne insistira na povezivanju pojedinačnih »slučajeva«. Stoga novela u vremenu koje još ne može dopustiti potpunu »izgubljenost u slučajnom« kao relevantno iskustvo i »nastupa« tek u uokvirenoj zbirci poput *Dekamerona*, u zbirci gdje okvir pruža ujedno neku pozadinu smisla i gdje brojnost slučajeva sugerira neku istinu zbiljskog života u kojem su otvorene sve mogućnosti, dok roman istu svrhu

postiže parodijom epa i ironizacijom epskog junaka u *Don Quijoteu*. Novela je tako opozicija legendi kao paradigmi određenih etičkih postupaka u životu, dok je roman opozicija epu kao paradigmi cjeline društvenog života i života pojedinca, ali se ujedno i roman i novela mogu shvatiti kao nova opozicija između cjelovitosti i fragmenta, općeg i pojedinačnog, fiktivne nužnosti i slučaja. A ta »druga opozicija« u tehničkom pogledu književnog oblikovanja ogleda se nužno kao opozicija između duljine i kratkoće, odnosno, u smislu funkcionalnih postupaka, kao opozicija između razrade s jedne, a sažimanja i ograničavanja s druge strane.

Temeljni je postupak pri tome za novelu dakako ograničavanje jer ono zahvaća i samu tematsku osnovicu djela. Možemo podjednako tako reći da novela zbog kratkoće »nema vremena« da uđe u razradu likova i u nizanje događaja, kao što možemo reći da novela nema potrebe za takvom razradom i za nizanjem jer je njena svrha ograničavanje na jedan središnji lik i na jedan izuzetan događaj. Novelist tako naprosto bira druge teme nego romanopisac, ali ujedno on svaku svoju temu mora i oblikovati drugačije nego romanopisac jer sâm njegov tehnički postupak ograničavanja »ima značenje«: sâm taj postupak je konvencionalno sredstvo pogodno za prenošenje upravo određenih »književnih iskustava«. Novelista strogost izbora tako obavezuje u većoj mjeri no romanopisca, pa kako on nema mogućnosti da — kao romanopisac — »ispravi« manje nedostatke svog pisanja kombinacijom i gomilanjem efekata, prisiljen je da se pored ograničavanja služi i sažimanjem. Novela će, naime, biti uspjela tek ako se oblikuje kao neka zasebna cjelina, određena početkom, sredinom i krajem, pa bi puko ograničavanje na samo jedan lik i/ili događaj teško moglo dati dojam cjelovitosti. I takvi su slučajevi, doduše, načelno mogući: novela i tako može prenijeti stanovita relevantna iskustva, ali u slučaju maksimalnog ograničavanja umjetnički dojam može se postići jedino u onim rijetkim slučajevima kada je izuzetnost samog karaktera, ili izuzetnost događaja, dovoljna da izazove takav efekt začudnosti kakav može nadoknaditi gubitak koherencije izazvan odsustvom početka ili kraja. Prirodno je tako da su mnogo češći slučajevi u kojima ograničavanje ne ide do krajnjih konzekvencija, do takvih konzekvencija koje bi novelu vodile prema žanru u nas nazvanom obično »zapis« ili »crtica«. Ograničavanje u noveli uvijek je u funkciji elementarne narativne cjeline koja se može nazvati »priča«, a priča ne dopušta, osim u graničnim slučajevima tzv. »krnjih priča« gdje se početak ili kraj samo naslućuju, da se ide ispod »limita« elementarne strukture početka, sredine i kraja, odnosno, rečeno drugim terminima, kompozicijske sheme: ekspozicija, zaplet i rasplet.

Ići ispod zadanog »limita« stoga je za novelista veća opasnost od »produžavanja«, pa je novela kao uspjelo oblikovana književna tvorevina sklona »pomaku« prema nešto dužem pripovijedanju; tako nastaje žanr koji se u nas najčešće naziva pripovijetkom ili pripoviješću. No, upravo ta potreba da se očuva elementarna struktura priče dovela bi u konzekvencijama do romana, a time bi bila napuštena svrha »izdvajanja« nekog segmenta iz sudbinske cjeline ljudskog života u društvu. Novela se tako u opasnosti da »prijeđe« u roman priklanja sažimanju. Ograničavanje i sažimanje nalaze se zato u nekoj vrsti dijalektičke povezanosti: ograničavanje vodi do »poništavanja« priče, pa ako se priča želi

sačuvati u funkciji koja ipak ne odgovara romanu, sažimanje je postupak koji daje privid da je elementarna elaboracija zadržana i upotrijebljena u svrhu koja ne odgovara romanu. Novela teži da u načelu ostvari kompozicijsku strukturu ekspozicije, zapleta i raspleta, ali svaki od tih dijelova sažima na najmanju moguću mjeru i time čuva začudnost iznenadnog pojedinačnog slučaja koji se ne želi tako razraditi da prijeđe u širinu sudbinskog zbivanja i uzajamnog spleta karaktera.

Kako je postupak sažimanja tako zapravo redukcija naracije i karakterizacije na samo bitne elemente priče i bitne karakterne crte likova, struktura novele približava se često strukturi drame do mjere koja nameće potrebu razgraničavanja. Davno je zapažano da se novela mnogo lakše dramatizira no roman, ali se dramatičnost novele ne bi smjela miješati s dramskom napetošću i sličnim osobinama »dramskog stila«, osim ako se cijeli problem ne razmatra s aspekta antropološke teorije književnih rodova.[6] Svrha je drame, naime, drugačija od svrhe novele, pa su sličnosti dramskih i novelističkih tekstova samo rezultat traženja nekih supstancijalnih osobina koje se uočavaju na temelju formalne i uglavnom laičke usporedbe. I dramski kao i novelistički tekst oblikuju se najčešće kao priče, odnosno, drugačije rečeno, priča redovno čini njihovu temeljnu kompozicijsku shemu, a postupci sažimanja i redukcije na bitne elemente čine tu shemu vidljivom, čak je mogu u nekoj mjeri »ogoliti« tako da se novela čini nekom vrstom »dramskog sižea«. No, temeljitija analiza sažimanja pokazuje da sažetost dramskog teksta nipošto ne odgovara sažetosti teksta novele. Kako je dramski tekst namijenjen izvedbi na pozornici, opisi mjesta i likova njemu naprosto nisu potrebni, kao što su oni potrebni u noveli; redukcija u drami stoga samo »mjesta neodređenosti« prebacuje u izvedbu, dok ih novela mora ipak naznačiti i tek onda prepustiti u potpunosti imaginaciji čitalaca. To će reći da novela ne može izbjeći opis i naraciju nego ih jedino mora svesti na najmanju moguću mjeru, pa koncentracija na bitne elemente u drami s jedne strane, i u noveli s druge strane, mora dati sasvim različite rezultate: drama doduše ne podnosi epizode i tako »skraćuje« događanje, ali u osnovi drame nije ograničavanje na događaj. Drama ljudski život oblikuje na način koji je stoga na toj razini ipak bliži romanu nego noveli. Drama ljudski život ne »pogađa« u segmentu nego u toku, pa između drame i novele ne postoje veće funkcionalne sličnosti. Stoga su putovi drame i novele disparatni i nisu u onim odnosima opozicije koji se mogu zapaziti u odnosu novele i romana.

Na sličan se način, premda opet na sasvim drugačijoj razini usporedbe, novela odnosi prema poeziji. Tu postoji, naime, stanovita opozicija, ali je ona sada takva da ujedinjuje novelu i roman, suprotstavljajući ih i epu i lirskoj pjesmi. Poezija i proza, naime, funkcioniraju drugačije u sustavu književne komunikacije jer se jedna oslanja na jedne, a druga na druge elemente jezika, pa do razjednačavanja dolazi zbog toga što u poeziji raste značenjska uloga zvukovne organizacije, dok se u prozi značenje ostvaruje na dojmovima koje daje uglavnom »svijet predstavljene predmetnosti«.[7] »Svijet novele« i »svijet poezije« su tako bitno različiti, pa novela može biti poetska samo u smislu onog bogatstva asocijacija koje proizlaze iz brojnih mjesta neodređenosti, a takva su mjesta opet u prozi novele rezultat sažimanja odnosno redukcije. Da je za svrhu novele

neodrživ potpun prijelaz u poetsko napuštanje dramske strukture priče i u naglašavanje samo doživljajnog aspekta koji svaku naraciju i opis zamjenjuje sugeriranjem, pokazuje i jasno razlikovanje između novelističkih žanrova (novela, kratka priča, pripovijest), s jedne strane, i pjesme u prozi koja se smatra sasvim osebujnim i samostalnim književnim žanrom, s druge strane. Insistiranje na isključivo poetskim elementima izraza (kao što su stih ili neki oblici tzv. ritmičke proze) može tako zanimati novelista jedino kao pokušaj »otklona« od sheme koja bi ponavljanjem lako dovela do zasićenja i poništavanja umjetničkog dojma, ali ono ne može ići »do kraja« a da se pri tome ne prijeđe u sasvim novi tip diskursa i time napusti i okvirna svrha novele kao književne vrste. Novela ipak moramo ponovno naglasiti, pripada tako »svijetu romana« i njen je odnos prema lirskoj pjesmi utvrdiv jedino na razini općih razlika između proze i poezije.

Na prvi se pogled čini da na istoj razini valja promatrati i odnos novele prema eseju, jer zašto da i u tom pogledu ne bude primarna razlika između umjetničke i znanstvene proze? Ipak, odnos novele i eseja znatno je složeniji prije sveg. zbog toga što se znanstvena i umjetnička proza ne razlikuju po načinu ostvarivanja značenja kao proza i poezija, a zatim i zbog toga što esej nije književna vrsta odrediva isključivo duljinom odnosno kratkoćom znanstvenog izlaganja. Razlika između traktata i studije npr. s jedne strane, a eseja s druge strane, nije tako naprosto razlika dva vida znanstvene proze koji bi se mogli odrediti duljinom i kratkoćom. Jedino šira razrada teme u smislu znanstvene elaboracije pripada, naime, doista znanstvenom iskustvu svijeta jer znanost i postoji jedino i isključivo kao sustav sređenog znanja, kao određena cjelina, a ne postoji kao »fragment«. Kratkoća eseja, koja upućuje na fragmentarnost i koja otežava da se neko izlaganje doista prihvati u kontekstu sustava znanja izraženog osebujnim metajezikom, koji se odnosi na neko područje, na neki relativno određeni okrug bića, sili tako sama sobom esej na usvajanje običnog proznog jezika i na traženje takvih efekata kakvi zapravo pripadaju umjetničkoj prozi. Tako se kratki izvještaji o određenim tokovima znanstvenog istraživanja ne nazivaju »esejima« ako su do te mjere uklopljeni u sustav znanja da ih mogu razumjeti, prihvatiti i »upotrijebiti« samo stručnjaci vični strogo denotativnom jeziku vlastite struke. Esej se naprotiv uveliko služi konotacijama i upravo zbog toga on na neki način funkcionira i u sustavu književnih vrsta u užem smislu riječi. A upravo to i njegov odnos prema noveli čini osobitim, složenim pitanjem.

Naravno, lako je ustvrditi da u noveli preteže naracija a u eseju zaključivanje, pa time dobivamo, čini se, bitnu razliku koja sažetost eseja svodi na sažeto izlaganje ideje, a sažetost novele na sažeto izlaganje priče.[8] Problem je, međutim, u tome što nitko neće esej shvatiti naprosto kao sažeti zaključak znanstvenog istraživanja, ili filozofiranja, a novelu će samo suviše uopćeno zaključivanje, izvedeno na relativno uskom izboru građe, moći odrediti jedino kao sažetu priču. Sličnosti i razlike novele i eseja stoga i ovdje valja tražiti u svrhama i u načinima njihova funkcioniranja u žanrovskim sustavima, a ne valja ih tražiti u opisu svojstava prema kojem poneka Kafkina ili Borgesova novela i nije bitno različita od eseja. Nije li, možda, Kafkina pripovijetka *Istraživanje jednog psa* zapravo esej o sudbini židovskog naroda, a nije li, možda, Camusov esej *Mit o Sizifu* zapravo uokvirena zbirka novela o nekim određenim tipovima ljudskih sudbina? Odgovor

na to pitanje i nije tako lagan kao što se to čini zbog tradicije i navike, jer je zapravo teško reći da li Kafka doista više pripovijeda a manje zaključuje, dok Camus više zaključuje a manje pripovijeda. Kako nas tvrdnja da se u tim slučajevima radi o nekim »prijelaznim oblicima« odmah vraća na problematiku tzv. prijelaznih oblika između novele i romana, na problematiku koja završava aporijama potrebe da se pozitivno odredi nešto što jedino nije »ni jedno ni drugo«, moramo se upustiti u pokušaj funkcionalnih razgraničavanja koja vode do pitanja o svrhama novele i eseja.

Neko uporište u interpretativno shvaćenoj paradigmi i tu će nam biti neophodno. Kao i roman i novela, i esej se suprotstavlja određenom mitskom iskustvu svijeta i života, odnosno srednjovjekovnom načinu mišljenja i književnog komuniciranja, pa se Montaigneovi *Eseji* mogu promatrati usporedo s Boccacciovim *Dekameronom* i Cervantesovim *Don Quijoteom*. Razjednačenje umjetničke i znanstvene proze tada već pooji, al ono ide, tako da kažemo, nešto drugačijom linijom no razgraničenje umjetničke proze i poezije, budući da ono što tada važi kao znanost još nipošto nema karakteristike novovjekovne znanosti, ili barem nema takve karakteristike u svijesti čitalaca koji će značenje i važnosti Galileieve metodičnosti i redukcije tek mnogo kasnije moći shvatiti i prihvatiti kao nešto što može usmjeravati čak i tipove diskursa. Montaigne tako uzima za temu paradigme ljudskog ponašanja, pa između njega i Boccaccia postoji znatna sličnost u izboru teme i u tehnici ograničavanja, a obojica se također u načelu istovjetno suprotstavljaju srednjovjekovnoj legendi koja je ranije imala istu funkciju. Montaigne, međutim, slučajnost karaktera ili događaja vidi kao primjer koji se može analizirati, premda se ne može uključiti u sustav nekog znanja i tako objasniti; Boccaccio karakter i ili događaj vidi kao slučaj koji se može opisati, ali se ne može uklopiti u cjelinu zbivanja, premda je i za njega taj slučaj prije svega primjer takvog života kakav se ne može obuhvatiti nikakvim transcedentnim smislom. Novela i esej nastaju tako u evropskoj književnosti kao »paralelne« vrste, kao vrste koje se razlikuju najprije u izboru građe, a zatim u pravcu obrade možda više nego u samom načinu obrade: novela bira građu iz života, odnosno nečega što je već predstavljeno kao sam život, a esej bira građu u literaturi, odnosno u nečemu što je predstavljeno kao da je prije svega literatura. Novela teži prema zaključku da se sam život ne može obuhvatiti naprosto zato što život takav jest, a esej teži prema zaključku da se iskustvo literature (koje je, naravno, samo posredovano iskustvo života) ne može obuhvatiti zato što nema načina da se ono obuhvati nekim zaključivanjem koje bi moglo dovesti do konačnog i potpunog znanja. I novela i esej žele tako prenijeti čitaocima neko iskustvo i na tom iskustvu zasnovano znanje; njihova je razlika samo u tome što je znanje novele životna mudrost koja se ne može uobličiti ni kao cjelovita ljudska subina (to pokušava jedino roman), a znanje eseja djelomična je spoznaja koja se ne može uobličiti u cjeloviti sustav (to pokušava jedino filozofski sustav).[9]

U razlici novele i eseja naziru se tako dvije bitne dimenzije: jedna zahvaća razliku između umjetničke i znanstvene proze, razliku koja se može u širem povijesnom kontekstu shvatiti i kao stanovit sukob između romana i filozofije, a druga izražava osebujne zakonitosti književnog oblikovanja koje jednom »skra-

ćuje« pripovijedanje, a drugi put »filozofiranje« (što nipošto nije isto što i znanstveno zaključivanje). Sasvim tehničke mogućnosti književnog oblikovanja tako doista »približavaju« novelu i esej, jer su obje vrste kratke i moraju na neki način riješiti problem početka i kraja uvjetovan osebujnim postupcima ograničavanja i sažimanja, ali konačne svrhe razdvajaju radikalno novelu i esej jer znanje koje se njima želi prenijeti nema u vidu iste konačne ciljeve. Opreka između romana i filozofije — shvaćena kao opreka između dva reprezentativna novovjekovna diskursa — uvjetuje tako i onu opoziciju koju vanjska sličnost »oblika« eseja i novele nikada ne može dokraja savladati.

Na sličan se način može postaviti i odnos novele prema jednostavnim oblicima, prije svega prema legendi i bajci, jer i tu dolaze do izraza različite dimenzije u kojima se ogledaju sličnosti i razlike, ali sada uz presudnu napomenu da nas ta problematika vodi u razmatranja složenog pitanja odnosa između različitih kulturnih sustava u cjelini. Odrediti novelu naprosto prema bajci, ili prema legendi, naime, jedva da je moguće u nekom načelnom okviru, budući da se legenda i bajka pojavljuju u kontekstu različitih kulturnih sustava, obavljajući pri tome različite funkcije, ali čuvaju ipak neke oznake koje supstancijalne teorije književnih vrsta smatraju odlučujućim za njihovo određivanje. Kako, dakle, ovdje ne možemo ulaziti u pitanje da li su umjetnička i narodna bajka ista književna vrsta, novelu u odnosu prema bajci možemo jedino shvatiti u širem kontekstu odnosa novele prema usmenoj književnosti. Tek tada je, naime, dosta lako pokazati da novela i bajka pripadaju različitim »svjetovima«,[10] da je njihova razlika bitna razlika u doživljavanju svijeta i u pojmu iskustva, a da su njihove sličnosti u nekim varijantama samo rezultat tehnike sažimanja i takve fleksibilnosti izbora novelističke tematike kakvoj ni elementi one začudnosti, na kojima se izgrađuje bajka, ne mogu biti potpuno strani. »Romantične novele«, međutim, ne mogu prijeći u bajke zbog razloga koji nadilaze samo tehničku stranu književnog oblikovanja: novela može čak napustiti i realističku motivaciju, može čak čudesno bez obrazloženja uvesti kao osobenu »kvalitetu« događaja, ali se stanovitog »realizma«, zasnovanog na ideji životne mudrosti koja ne priznaje transcendenciju, ne može odreći ako želi ostati novelom. Novela se naprosto »čita« drugačije no što se »čita« — ili zapravo: »sluša« — bajka. Čak ako i ne ukazujemo na oblikovne razlike između vrste namijenjene čitanju i vrste namijenjene u prvom redu slušanju, prepoznavanje bitnih odnosa među likovima, koje karakterizira prihvaćanje bajke, temeljno se razlikuje od prepoznavanja izuzetnosti lika i događaja, što karakterizira novelu. Novela zbog toga ne može prenijeti ono generičko iskustvo temeljnih ljudskih odnosa, prije svega odnosa u porodici, koje bajke prenosi na takav način da joj mnogi teoretičari pripisuju čak terapeutsko značenje.[11] U svojem »realizmu« novela je uvijek fikcija nekih životnih mogućnosti koje se mogu, ali se nipošto ne moraju pojaviti u smislu neke obaveze, dok je bajka svojevrsna »istina« jer obrađuje odnose koji su u svojoj apstraktnoj shematici uvijek prisutni, barem kao jedan od činilaca tzv. sazrijevanja ličnosti.

Nesumnjivo je tako da novela nastaje — i da se razvija — redovno u odnosima opozicije prema jednostavnim oblicima. Ona je opreka legendi jer paradigmu dobrog života bilo izravno izvrgava ruglu (kao u prvoj noveli

Dekamerona) bilo naprosto ignorira (stanovit je imoralizam, rekli bismo, tradicija novele začete *Dekameronom*), a ona je također opreka bajci jer ograničavanju bajke kao vrste na mali broj motiva, koji se mogu varirati, suprotstavlja ograničavanje pojedinačnog ostvarenja na detalje koji upravo zbog toga moraju biti neprestano novi i drugačiji. Ipak, ne treba zaboraviti da upravo tako izraziti naglasak na artificijelnosti umjetničke obrade omogućuje da novela i jednostavne oblike iskoristi kao vlastitu *gradu*. Kako je funkcionalno značenje *oblika* dovoljno jako da razgraniči novelu od bilo kojeg jednostavnog oblika, jer čitaocu baš obradu motiva čini onim što potiče njegovu pažnju i što izaziva dojam začudnosti, novela može iskoristiti i bilo koji motiv legende, anegdote, bajke, poslovice ili vica npr. na takav način da od njega učini djelo koje sada prenosi znatno drugačije »sadržaje« no što su ih prenosili navedeni jednostavni oblici naprosto onakvi kakvi oni jesu. Vic kao novela tako očigledno nije više vic, ali također — premda je to možda manje očigledno —ni anegdota u *Dekameronu* nije više anegdota, pa ni neki legendarni motivi, kada »udu« u novelu, ne daju više onaj isti dojam koji su davali kao elementi bilo stare, prave legende, bilo pak lagende u onom obliku u kojem se ona i danas sačuvala kao manje-više usmena predaja o nekim glasovitim ličnostima ili poznatim dogadajima. Novela tako postiže samostalnost svojom funkcijom *pisane* književne vrste koja nužno preoblikuje sve što joj tradicija eventualno donosi kao gradu i tako ostvaruje komunikaciju onih, i samo onih sadržaja koji, u nešto pojednostavljenom izrazu, pripadaju zapravo »svijetu romana«.

Time dolazimo do ključnog mjesta relacijske teorije novele kao književne vrste. U opisanim, višedimenzionalnim odnosima novele prema romanu, prema poeziji, prema drami, prema eseju i prema jednostavnim oblicima, nametala se uvijek teza da tradicionalno književnohistorijsko odredenje novele kao kratke prozne umjetničke vrste nije doduše pogrešno, ali da mu nedostaju konkretna odredenja kratkoće, proznosti, umjetnosti, pa i onoga što zapravo znači književna vrsta. Relacijska teorija novele ne znači, naime, da u odnosima valja relativirati pojam novele, nego znači da je novela kao književna vrsta odrediva tek ako imamo na umu funkcionalne odnose razjednačavanja pojedinih konvencija književnog izražavanja koje uvijek imaju smisla jedino u cjelini nekog sustava. Opis tog sustava uključuje analizu razlika, ali se takva analiza ne može poduzeti s aspekta jednog elementa sustava uzetog izdvojeno: nikakvo nabrajanje pojedinih elemenata neće dati sustav, pa je tako supstancijalni opis vrste kao entiteta unaprijed osuden na neuspjeh. Uzalud ćemo pokušati opisati grupu sličnih djela koja čine roman, jer svojstva takvih djela naprosto ne postoje izvan komunikacijskog sustava kojim je odredeno mjesto pojedinih elemenata u cjelini i time su ujedno date njihove osobine. Novela je tako reći »najprije« element odredene strukture književne komunikacije, a tek »zatim« je samostalna struktura, odnosno ona opet ima strukturu razloživu na elemente koji se mogu analizirati. Naše usporedbe novele s drugim književnim vrstama tako imaju za cilj jedino da naznače kako novela funkcionira u cjelini sustava književnih vrsta evropskog kulturnog kruga.

Funkcija novele odrediva je pri tome nacrtom općih svrha književne komunikacije, odnosno nacrtom općih svrha onih književnih vrsta koje tek *zajedno* s

novelom čine jedan komunikacijski sustav. Kako su takve vrste u općem nacrtu: roman, ep, lirska pjesma, jednostavni oblici, drama, traktat i esej, za naše su razmatranje bitne dvije osi razgraničavanja: na jednoj je »tehnička« kratkoća novele koja zahtijeva analizu istovjetnosti i razlika s obzirom na postupke ograničavanja i sažimanja koji su prisutni u svim kratkim književnim vrstama, bez obzira bile one poetske ili dramske, pripadaju li znanstvenoj ili umjetničkoj prozi npr., a na drugoj je tematska uvjetovanost novele koja proizlazi iz takvog iskustva života i svijeta kakvo pripada samo novovjekovnoj povijesti i njezinim reprezentativnim književnim vrstama poput novovjekovne lirske pjesme, romana, eseja i nekih specifičnih dramskih žanrova. Kako se obje osi razlikovanja naravno ne mogu strogo odijeliti, budući da tehnička obrada uvjetuje tematiku i obrnuto, bitno je najprije tematsko određenje novele kao književne vrste pogodne za izražavanje fragmenta ljudske sudbine, određenje koje »približava« novelu romanu i čini je na neki način korelatom »svijeta romana«, a zatim njeno tehničko određenje, koje zbog postupaka ograničavanja i sažimanja novelu »približava« svim kratkim vrstama, ali upravo zato zahtijeva nova načela diferencijacije kao što su stih i proza, ili pak zaključivanje i naracija. Kratkoća novele dakle znači postupke suprotne elaboraciji, proza postupke suprotne stihu, umjetnost postupke suprotne znanstvenom zaključivanju, a okvirno shvaćanje onoga što je vrijedno književne obrade — a to je sudbina pojedinca u svijetu koji nije jednoznačno određen mitskim iskustvom — znači da postoje uvjeti u kojima se jedna konvencija književnog izražavanja može prihvatiti kao obrazac, odnosno kao »institucija« koja može trajati u vremenu dok god njene svrhe ne postanu suvišne.

Naravno, u takvom opisu postoji bitna teškoća koja proizlazi iz načina razmatranja koji na neki način zahtijeva apsolutizaciju sustava u kojem novela funkcionira, pa time izaziva pretpostavku opće strukture književne vrste koja je do te mjere fiksirana u vremenu da se može prepoznati u svim promjenama pojedinih njenih elemenata. To je doduše neminovno jer samo takva pretpostavka opće strukture omogućuje analizu, ali istovremeno takva pretpostavka lako stvara privid nepromjenjivog koherentnog sustava koji se uvijek samo po svojim nebitnim elementima mijenja u vremenu odnosno u povijesti. Takva se konzekvencija, međutim, može izbjeći ako smo svjesni da je sustav književnih vrsta uvijek samo pretpostavka koja proizlazi iz određene interpretacije povijesti književnosti evropskog kulturnog kruga; da on, dakle, nije nikakav rezultat uvida u funkcioniranje ljudske svijesti na razini upotrebe književnih žanrova, recimo, nego je rezultat povijesno uvjetovanog našeg načina razmišljanja, ocjenjivanja književnih vrijednosti i određenih ideja o povijesti književnosti. Tako se relacijska teorija novele može opravdati jedino nužnom sviješću o pretpostavkama koje ju uvjetuju, a rezultat te svijesti mora biti pokušaj nacrta takve povijesti novele koja je nužna nadopuna okvirnog razmatranja odnosa novele prema ostalim književnim vrstama. Povijest je novele, naime, tako moguća uz pretpostavku da jedan način izražavanja fragmenta ljudske sudbine pojedinca funkcionira u takvoj primjeni postupaka ograničavanja i sažimanja kakvi mogu postati obrascima određene književne konvencije.

Povijest novele

Kako se funkcija novele u sustavu književnih vrsta ne može shvatiti bez neke strukture koja je njezin »nosilac«, povijest novele mora se zamisliti kao »praćenje« određene strukture koja uprkos transformacijama nekih svojih elemenata može biti »prepoznatljiva« u određenom duljem vremenskom razdoblju. Ni opis relacija unutar kojih se novela jedino može odrediti ne mijenja tako pretpostavku o nekoj osnovnoj strukturi novele koja služi kao uporište analize povijesnih promjena, ali uzajamna uvjetovanost strukture i funkcije omogućuje da se razjasne, pa i otklone, neke nedoumice koje prate postojeće nacrte povijesti novele na nekom užem ili na širem području cjelokupne književnosti evropskog kulturnog kruga. Ako je, naime, književna vrsta naprosto konvencionalno sredstvo za oblikovanje i prenošenje određenih relevantnih iskustava, ona se može prepoznati i analizirati tek kada određena književna struktura *funkcionira* upravo kao književna vrsta, a ona funkcionira kao književna vrsta tek kada je postala konvencijom, tj. kada je na neki način priznat njen status u okvirima sustava književne komunikacije u cjelini. To će reći da je načelno rješiva dilema oko »početka« povijesti novele: određena struktura, koju danas priznajemo kao književnu vrstu novela, mogla se pojaviti u književnosti i znatno ranije no što je ta ista struktura počela funkcionirati kao novela. Struktura novele »prepoznatljiva« je tako već kod Herodota ili Apuleja, u *Bibliji*, u *Tisuću i jednoj noći*, u *Pančatantri*, pa čak izrazito i u egipatskoj književnosti,[1] a barem neki bitni elementi te strukture mogu se lako uočiti i u srednjovjekovnim vrstama kao što su *lai* i *fabliaux*, u nekim usmenim vrstama poput legende, sage ili bajke, a također i u brojnim vrstama bez izrazite fizionomije koje su sačuvane u uglavnom nepotpisanim zbirkama narodne predaje.[2] Nigdje, međutim, takve književne strukture ne funkcioniraju kao novele, nigdje nemaju status priznate konvencije koja prenosi relevantna iskustva, pa se čak ni priče iz zbirke *Novellino* (oko 1280) ne mogu shvatiti kao uzorak prema kojem bi se mogao odrediti početak jedne takve konvencije kakva je uvjet da možemo doista s pravom govoriti o književnoj vrsti.

Tek *Dekameron* je tako djelo kojim se može označiti početak povijesti novele. Prije *Dekamerona* novela ima tek nešto kao »pretpovijest«, što će reći da valja razlikovati između pitanja o porijeklu novele i nacrta povijesti novele. Istraživanje porijekla novele može dakako biti veoma važno kako za povijest književnosti tako i za teoriju te književne vrste, ali se na njemu ne može utemeljiti znanstveni opis novele, pa stoga ni takav nacrt povijesti novele koji čini sastavni dio znanstvenog opisa.[3] Nacrt povijesti novele mora otpočeti opisom strukture kojoj funkcija daje priznati status književne vrste, a taj status novela ima tek od *Dekamerona*. Dakako, to se ne može u strogom smislu riječi dokazati; to važi jedino uz pretpostavku određene interpretacije povijesti književnosti evropskog kulturnog kruga, ali je takva interpretacija — kao što smo pokušali pokazati — osnovni uvjet odnosno, ako tako hoćemo reći, temelj cjelokupne teorije novele kakva se ovdje nastoji razviti.

Osnove za takvu interpretaciju mogu se dakako naći jedino na širem području opozicije između cjelokupnih sustava književne komunikacije, a takve

se opozicije mogu izvesti jedino iz analize i interpretacije određenih »društava« ili »civilizacija« kojima pripadaju. Naznake za to, međutim, proizlaze već iz ranije izvedenih relacijskih određenja novele. U njima je, naime, novela određena u sustavu prema poeziji, prema znanstvenoj prozi, prema drami, prema usmenim književnim vrstama i prema romanu, s izrazitim naglaskom na sličnostima i razlikama između novele i romana koji zajednički čine takve nove književne vrste koje odgovaraju sekulariziranom iskustvu i koje se oblikuju na stanovitoj destrukciji mitske pozadine života. Kako je pri tome kao bitno obilježje novele shvaćena obrada fragmenta sudbine pojedinca, one iste sudbine koju na drugi način oblikuje i roman, očito je sada nužno pokazati da nešto takvo srednjovjekovni sustav književnih vrsta ne može priznati kao važeću oblikovnu konvenciju.

Premda etimologija imena ne mora imati nikakvo značenje za objašnjavanje samih pojmova i njihove upotrebe, ovdje tako neće biti na odmet spomenuti da se naziv »novela« obično izvodi od latinskog *novus*, što će reći »nov«, a jedna je od važnih odlika srednjovjekovnog mentaliteta izrazita »odvratnost prema novotarijama; novina je grijeh«, kako kaže historičar srednjeg vijeka Jacques Le Goff.[4] Ne mislim time, naravno, reći ni da »novosti« sadržanoj u imenu novele treba dati neko izuzetno značenje u određenju novele, niti da srednjovjekovna mržnja prema novotarijama mora biti jedinim razlogom zbog kojeg se novela ne može konstituirati kao književna vrsta, ali konzervativizam srednjovjekovnog mentaliteta ipak pruža stanovito uputstvo za interpretaciju srednjovjekovnog sustava književnih vrsta, osobito ako se dovede u vezu s cjelokupnim načinom društvenog života. Danas doduše treba napustiti ideju o koherenciji srednjovjekovnog društva i stanovitom »idiličnom« načinu srednjovjekovnog života, koju je zastupao romantizam i koja se često i danas javlja u nekim filozofskim interpretacijama,[5] ali se sigurno može pretpostaviti da su srednjovjekovne književne vrste u nekom odnosu prema općem načinu života, a taj je način bitno različit od novovjekovnog upravo i po svome odnosu prema novome i originalnome. Novost, originalnost i individualnost su tako za srednjovjekovno društvo isključivo negativne kategorije, a one postaju od renesanse naovamo izrazito pozitivnim kategorijama, osobito kada se radi o raspravljanju o književnosti odnosno umjetnosti. To ne može biti bez posljedica za shvaćanje funkcije književnih vrsta. Srednji vijek upravo zbog ukorijenjenosti pojedinca u tradiciju i u zajednicu ne priznaje individualizam. Sloboda je za njega sasvim različita kategorija od novovjekovnog pojma slobode,[6] pa i zato srednji vijek ne može prihvatiti ni priznati ni roman ni novelu u suvremenom smislu riječi. Traganje za sudbinskom cjelovitošću života i vrijednost fragmentarnog iskustva sudbine pojedinca za taj način života naprosto ne mogu predstavljati uzorke prenošenja relativnih iskustava jer individualna iskustva, odnosno iskustva individualnog života, za njega nisu iskustva vrijedna književne obrade.

Pojedinac u srednjem vijeku može se othrvati pritisku institucija jedino svojevrsnom dovitljivošću, lukavstvom i prijevarom koja je na granici kriminala. Stoga su ugursuz i prevarant jedini individualizirani likovi u srednjovjekovnoj književnosti, pa se u njima može tražiti porijeklo junaka romana i likova u zbirkama novela. Ti su likovi, međutim, bitno različiti od povijesnih individuuma kakve oblikuju roman i novela od renesanse do danas. Pojedinačne ljudske

sudbine u srednjem vijeku ne mogu biti nosioci relevantnih iskustava ni u kojem slučaju; one važe kao relevantna iskustva jedino ako su *exempla*, ako su paradigme dobrog ili lošeg života, što će značiti s obzirom na sustav književnih vrsta: ako su legende. Legenda tako ide u pretpovijest kako romana tako i novele, ali prava povijest i romana i novele počinje tek kao izravna opozicija legendi i legendarnim likovima u pravom smislu riječi. Konvencija književnog oblikovanja tu s jedne strane odgovara na poticaj razvoja ideje slobodnog historijskog individuuma, a s druge strane takav poticaj i sama uspostavlja: ono što zovemo »renesansom« počinje naglašavanjem individualnosti, originalnosti i vrijednosti načelno svakog, barem u pokušaju osmišljenog izraza individualne sudbine koja više ničim nije bezuvjetno uvjetovana, a to je »tlo« na kojem »izrastaju i roman i novela.[7]

Time dobivamo opreku koja omogućuje da srednjovjekovni sustav književnih vrsta shvatimo u relativnom kontinuitetu prema antici, a da novovjekovni sustav suprotstavimo svim ranijim po načelu srodnih tipova društava koja se i u komunikacijskom smislu mogu razlikovati kao pretežno usmene i pretežno pismene civilizacije, ili barem kao civilizacije knjige suprotstavljene drugačijim civilizacijama. Bez obzira što se ta tema ovdje naravno ne može razviti u svim svojim aspektima, dovoljno je upozoriti na činjenicu štampe koja po općem mišljenju igra golemu ulogu u razvoju romana i novele, ulogu kakva bijaše očito uvjetovana i time što se roman i novela načelno pišu da bi se štampali kako bi ih čitala velika publika i to publika koja nije ekskluzivna u svojim zahtjevima, i koja se do te mjere razlikuje od »konzumenata srednjovjekovne književnosti da je sporno možemo li uopće u srednjem vijeku govoriti o publici.[8]

Svakako, na osnovu takvih razmatranja valja ipak postaviti i pitanje: ne funkcioniraju li nužno slične strukture na sličan način bez obzira na neke druge književnosti vanjske okolnosti? Nisu li kraća narativna književna djela ipak uvijek novele, a raspravljanje o trenutku kada one postaju doista konvencijama isuviše sofisticirana? Za nacrt povijesti novele, međutim, odgovor i ne treba dati u takvom obliku. Za taj se nacrt pitanje može jedino ovako postaviti: može li se paradigmatska struktura novele analizirati i na primjerima novela iz *Zlatnog magarca* ili zbirke *Novellino* npr.? Tek tu se lako uvida da je moguć samo negativan odgovor jer i samo značenje *Dekamerona* u cjelokupnoj tradiciji evropske književnosti dovoljno ukazuje da je tek on prijelomna točka od koje se može pratiti početak povijesti novele.

Tako dolazimo do strukture novela iz *Dekamerona* koja će važiti kao strukturna paradigma vrste, odnosno kao uporište na kojem će se moći pratiti transformacije uvjetovane čuvanjem funkcije, a promjenom određenih strukturnih elemenata. Za razumijevanje načina kako ta struktura počinje funkcionirati upravo kao novela bitnu ulogu imaju dvije činjenice: prva je »okvir zbirke« u kojoj se novela pojavljuje i kojem djelomično mora zahvaliti svoje priznanje koje dovodi do prihvaćanja upravo njenog uzorka za konvenciju, a druga je samostalnost elemenata zbirke, odnosno zapravo pojedinačnih novela, koja omogućuje da se novela prepozna i onda kada nastupa kao sastavni element drugih književnih vrsta.

Oba se aspekta povezuju u kompozicijskoj shemi *Dekamerona* jer s jedne strane cijelo djelo ima jedinstvenu »uokvirenu« strukturu, što će reći da se ono »nameće« čitaocu kao cjelina i samo kao takva cjelina i može zauzeti svoje mjesto u hijerarhijski utvrđenom sustavu svih vrsta književne komunikacije. Samo *Dekameron* u cjelini može se tako uspoređivati s *Don Quijoteom*, s *Bijesnim Orlandom*, s Petrarkinim *Kanconijerom*, s *Hamletom* ili s Montaigneovim ogledima.

Bitno je u takvim usporedbama što kompozicijska shema *Dekamerona* funkcionira isključivo kao »okvir«; ona »svijet Boccacciovih novela« ujedinjuje po načelu koje nije ni sasvim »vanjsko«, jer »okvir« pripada »slici« i kao neka njena vlastita »granica«, ali nije ni u potpunosti »unutarnje« jer je okvir nezavisan od koherencije samih dijelova slike.[9] To je važno zbog toga što okvir *Dekamerona* omogućuje doduše samostalnost dijelova, ali ta samostalnost još uvijek nije takve prirode da bi pojedinim novelama osigurala vrijednost važećih konvencija književnog istraživanja; da bi, drugačije rečeno, novele doista i samostalno funkcionirale kao književna vrsta koja je usporediva s već priznatim vrstama poput epa, tragedije ili zbirke lirskih pjesama npr. Fragmentarnost novele — kao posljedica njezina tematskog ograničavanja — stoga je u *Dekameronu* donekle »ublažena« zbog specifičnog okvira, a to onda djeluje kao činilac koji doprinosi njenom »priznanju« u prijelaznom dobu kada se ruši ustaljena hijerarhija srednjovjekovnog sustava književnih vrsta i stvara nova hijerarhija u kojoj će se moći i fragment, i »novina«, i individualnost prihvatiti kao relevantna tema književne obrade.

To je vidljivo i u činjenici što, s druge strane gledano, okvir *Dekamerona* nije prisutan isključivo kao vanjska kompozicijska shema djela, nego se dijelovi okvira pojavljuju i u svakoj noveli napose. Kompozicijska shema svake novele u *Dekameronu* tako slijedi načelo da nakon osobenog naslova — koji je zapravo kratak pregled sižea — dolazi okvir u kojem se redovno u nekoliko rečenica objašnjava tko je počeo pripovijedati slijedeću priču, kakav je utisak ostavila prethodna, što se želi osobito istaknuti i kako dalje teče okvirni tok pripovijedanja npr. Funkcija je tog okvira povezivanje pojedinih novela u širi sklop koji je potreban upravo zbog velike samostalnosti pojedinih novela koje se ipak nastoje prikazati kao dijelovi određene cjeline, budući da tek takva cjelina može računati na priznavanje statusa književne vrste.

Kako je, međutim, samostalnost dijelova *Dekamerona* tako velika da je nemoguće bilo kakvo njihovo »ulančavanje« u koherentno jedinstvo ispričanoga, kako *Dekameron* ne razrađuje jednu temu nego obrađuje niz strogo ograničenih tema, obrada svake teme ponaosob mora težiti takvom oblikovanju kakvo dozvoljava relativno izdvajanje, tj. čitanje koje nije kontinuirano. Svaka novela stoga mora biti »kompletna«; ona se ne može izgraditi jedino po načelu isticanja nekog detalja, tj. po načelu ograničavanja, nego ona mora obuhvatiti takvu cjelinu kakvu možemo razumjeti i bez »onoga što je bilo prije« i »onoga što dolazi poslije«. Svaka se novela u *Dekameronu* tako »zatvara« u samostalnu priču, u priču koja je kratka zbog sažimanja, ali koja sadržava sve bitne elemente svake samostalne narativne strukture, a to su — da se poslužimo tradicionalnim Aristotelovim određenjem — početak, sredina i kraj.

Drugačije rečeno svaka novela u *Dekameronu* zadržava elementarnu retoričku kompoziciju uvoda, razrade i zaključka, odnosno, kako je možda bolje izbjeći analogije s kompozicijom govora koja je isuviše logičke prirode, kompozicijski dijelovi Boccacciove novele mogu se označiti i terminima preuzetim iz dramske strukture (analogiju pri tome omogućuje postupak sažimanja): ekspozicija, zaplet i rasplet.

Kompozicijska shema novela iz *Dekamerona* može se tako označiti kao: naslov, okvir, ekspozicija, zaplet i rasplet, pri čemu je očito da okvir ima samo funkciju »priznavanja« vrste i da se on može lako izostaviti onog trenutka kada novela bude doista priznata kao zasebna književna vrsta. Konvencija okvira tako će se naravno zadržati u povijesti novele, ali neće biti presudna za prepoznavanje novele kao književne vrste jer je ona uvijek vanjska organizaciji samog načina književnog saopćavanja koje je prihvatilo postupke ograničavanja i sažimanja kao svoja generička načela.

Dakako, elementarna kompozicijska shema Boccacciove novele neće biti dovoljna da se u svakom slučaju prepozna struktura novele jer ona naravno odgovara i strukturi narativne stihovne vrste, strukturi eseja, pa i strukturi drame. Čak ni postupci ograničavanja i sažimanja još uvijek ne omogućuju razlučivanje. Kompozicijsku shemu novele valja shvatiti u jedinstvu s tematikom; ona mora biti primjerena potrebi iskazivanja sudbine pojedinca u demitologiziranom svijetu i ona mora odgovarati činjenici da je novela pisana književna vrsta. Tek tako, naime, dobivamo bitnu opreku novele prema romanu koji se doduše također gradi povezivanjem nekih elementarnih struktura koje su nalik novelama, ali se gradi po načelu stvaranja koherentne cjeline tih struktura koje postaju dijelovima, što dozvoljava veliku slobodu u odstupanju od zadane kompozicijske sheme: novele u romanu ne moraju imati ni naslov, ni ekspoziciju, ni rasplet; štoviše, one u pravilu nemaju sve te dijelove i upravo zato ne mogu funkcionirati kao novele nego kao sastavni dijelovi romana. Novele mogu biti samo »umetnute« u roman, a inače je njihova kompozicijska shema bitno »razorena« i podvrgnuta isključivo zakonima takve koherentne kompozicijske cjeline kakva nužno proizlazi iz elaboracije zadane teme.

Struktura novele i struktura romana tako su bitno različite zbog svrha koje ih uvjetuju i kojima su »podređene«. Roman i novela iskazuju različito iskustvo svijeta i života jer sudbina pojedinca oblikovana kao cjelina mora pretpostavljati fiktivno traženje smisla života, a sudbina pojedinca oblikovana kao fragment zadržava neku vrstu izgubljenosti u slučajnom kao svoje regulativno načelo i nema potrebe čak ni za fiktivnom koherencijom »kao da« života. Tu se dakako ne radi o većem »realizmu« novele prema romanu jer ta kategorija ovdje nije primjerena, ali se radi o razlikama koje naprosto nisu shvatljive ako uzmemo u obzir isključivo oblikovnu, a ne i tematsku strukturu tih književnih vrsta. Roman i novela ne razlikuju se samo zbog toga što zbilju opisuju jednom sažeto i kratko, a drugi put »opširno«, nego se razlikuju i po tome što tako opisane i oblikovane zbilje zapravo čine ništa manje no različite zbilje, odnosno različite »svjetove«, ako to tako možemo reći s obzirom da je termin »svijet« lakše prihvatiti u kontekstu onoga što se često naziva »umjetničkim svijetom«, a što

možda najbolje odgovara Ingardenovoj zamisli o svijetu »predstavljene predmetnosti« kao »sloju« književnog djela.[10]

Dekameron je tako početak povijesti novele, a nakon njega slijedi nešto što ima osobine razvoja, naravno ako pri tome izbjegnemo sve konotacije termina »razvoj« koje vode prema analogiji s biološkim razvojem. Tek *Dekameronom* uspostavljena konvencija, naime, bit će dovoljno jaka da se s jedne strane neprestano potvrđuje u književnim tvorevinama koje pokušavaju doslovno slijediti njegov uzorak sve do naših dana, a s druge strane moraju nastupiti varijacije osnovne strukture zacrtane uzorom, jer postoji neprestana opasnost da suviše doslovno oponašanje do te mjere onemogući originalnost da se shema doživljava kao »pritisak« koji valja pod svaku cijenu izbjeći. To će reći da doista velika književna ostvarenja u književnoj vrsti koja je jednom uspostavljena kao novela rijetko mogu zadržati strukturu osnovnog obrasca bez ikakvih transformacija, ali da te transformacije nikada ne mogu prijeći određeni »prag« zacrtan elementarnom strukturom i funkcijom koju ta struktura obavlja u cjelini književne komunikacije. I unutar razvoja književne vrste stoga se mogu zapaziti i analizirati stanovite opozicije: Cervantesove *Uzorne novele* ne slijede tako izravno *Dekameron* nego mu i oponiraju, Voltaireove tzv. filozofske priče također su i opozicija ranijim novelama, romantička je novela opozicija i Boccacciu i Voltaireu, Maupassantove su novele opozicija romantičnim novelama Mérimea, itd., ali jedinstvo osnovne strukture i njene funkcije ostaje sačuvano bez obzira što se javljaju takvi opozicijski »pomaci« ili »otkloni« od sheme jednom konstituirane vrste, prije svega prema njenim »susjedima« u općem sustavu književnih vrsta, tj. prema romanu, prema bajci, prema eseju i sl.

To se može i ovako objasniti: opozicija unutar književne vrste nikada ne samo da ne prelazi određene granice, nego nikada ne može ugroziti temeljne funkcionalne odrednice zacrtane za novelu iskustvom fragmenta sudbine pojedinca prema cjelini sudbinskog traganja za smislom, sažimanja i ograničavanja prema elaboraciji, ili pak proze prema poeziji. Tako je radikalna opozicija prema tematskoj strukturi unutar vrste nemoguća, što se može razabrati i iz nacrta osnovne opozicije novele prema legendi.

Prva je novela u *Dekameronu* tako izrazita opozicija tematskoj strukturi legende: u njoj je upravo paradigma »dobrog života« u legendi izvrgnuta podsmijehu koji znači ništa manje no temeljnu promjenu vrijednosnog iskustva i života i književnosti. Takve promjene traže novu književnu vrstu: Ser Cepparello postaje sveti Ciappelletto na temelju lažne ispovijesti, a to više nije nikakav samo »negativan primjer«, nego je izdvajanje i književna obrada »slučaja« koji bi u srednjem vijeku mogao izazvati jedino prijezir i odvratnost, barem od onih koji književnost pišu i koji je shvaćaju prema jednom kulturnom obrascu. Da dođe do toga da se takav »primjer« navodi i književno oblikuje, mora doći do promjene cjelokupnog kulturnog obrasca, a takva je promjena do te mjere epohalna da se može, premda se ne mora uvijek i pod svaku cijenu, izraziti i promjenom u sustavu svih književnih načina komunikacije. Kada Cervantes, međutim, oponira Boccacciu vrativši novelu stanovitom moralizmu i upozoravajući da u *Uzornim novelama* »nema ni jedne iz koje se ne može izvući koristan primjer«,[11] tada se može uočiti kako, najprije, taj moralizam pripada daleko više interpretaciji nego

samim novelama o kojima je riječ, i kako, zatim, nigdje ne dolazi u samim novelama do izražaja nešto što bi bitno narušilo njihovu osnovnu novelističku strukturu. *Uzorne novele* su tako neki »otklon« od *Dekamerona*, ali je taj »otklon« još uvijek u granicama ustaljene tradicije novele koja se jedino varira a da se ni na tematskom ni na oblikovnom planu ne razara osnovna struktura vrste.

To će reći da se povijest novele može s jedne strane pratiti u pokušajima doslovnog oponašanja početnog uzora, *Dekamerona*, a da se s druge strane može pratiti u daljim varijacijama strukture uzora koje vode do promjene nekih strukturnih elemenata. Tako se prije svega javljaju djela kao *Les cent Nouvelles* (1462) Antoinea de la Sallea, *Heptaméron* (1558) Margarete od Navarre i *Petranuel* (1578) Juana de Timonede npr.[12] To su djela koja izravno slijede Boccacciovu tradiciju, prije svega s obzirom na okvir i njegovu funkciju priznavanja vrste. S druge su strane tek spomenute Cervantesove *Uzorne novele* djelo nove, izrazite književne individualnosti, pa se one stoga prirodno jače i na drugi način razlikuju od *Dekamerona*. Okvir tako u njima izostaje, točnije rečeno one su uokvirene tek *Predgovorom* koji ih potvrduje naprosto kao »zbirku«, što govori o daljem osamostaljivanju književne vrste kojoj okvirna opravdanja više i nisu potrebna, ali su im još uvijek potrebna objašnjenja koja unaprijed odbacuju očito moguće optužbe da nisu dovoljno moralističke. Napuštanje strogog poštivanja Boccacciovih konvencija, međutim, vidljivo je u elastičnosti izraza i u oslobađanju od načela kompozicijske jednoobraznosti novela iz *Dekamerona*. Cervantesova zbirka tako, za razliku od *Dekamerona*, donosi već nešto poput »tipova« novela. *Uzorne novele* ne sadrže tako samo »realističke« i »idealističke« novele — na što upozoravaju gotovo svi izdavači i kritičari[13] — nego sadrži pored novela s jasnom kompozicijskom strukturom ekspozicije, zapleta i raspleta, također i novele koje kao da se sastoje od nizova slika, pa čak i novele koje se približavaju eseju, kao što su *Stakleni licencijent* i *Razgovor pasa*.

Opći razvoj novele ide tako očito u pravcu diferencijacije koja je temeljni problem teoretičara novele jer upravo izbor najboljih djela daje sve više sliku disperzije: poput tvari u kemijskim otopinama, novele se javljaju poput čestica raspršenih u drugim tvarima. Kako uzor *Dekamerona* nije svagdje podjednako jak i kako otpori prema izravnom nastavljanju jednom uspostavljene tradicije prirodno variraju u skladu s mnogim okolnostima, osnovni problem čini konstituiranje različitih nacionalnih tradicija u kojima se novele oblikuju u skladu s pojedinačnim povijesnim prilikama. Tako se teoretičari novele i povjesničari pojedinih nacionalnih književnosti rijetko mogu složiti oko određenja onoga što će, osobito nakon Boccaccia i Cervantesa, važiti kao novele. Zbog terminoloških problema — o kojima će biti kasnije govora — dolazi do razlika u shvaćanjima novele kao književne vrste na nekom prostorno i vremenski uže određenom području i novele kao opće vrste koja se, recimo, razlikuje od romana naprosto »po duljini«. Taj bi problem, međutim, zahvatio samo opće određenje vrste i njenu diferencijaciju u eventualne podvrste ili tipove, pa i ne bi presudno uvjetovao zamisao nacrta povijesti novele, kada se ne bi postavljao u jednom sasvim osobitom vidu, u vidu razlikovanja između novele i pripovijetke.

Razlikovanje između novele i pripovijetke, naime, povijest novele ograničuje na sasvim kratku proznu vrstu, na vrstu koja se onda može pojaviti i pod nazivom »kratke priče« npr., dok »dulje priče« čini nekim entitetom koji bi mogao imati npr. i svoju vlastitu razvojnu liniju. Nesporazum pri tome nastaje, međutim, upravo zbog supstancijalne teorije književnih vrsta koja lako zapada u aporije velikih, srednjih i malih proznih vrsta. U teoriji književnih vrsta koja se ovdje zastupa to načelno nije moguće, pa rješenje problema eventualnog razlikovanja između novele i pripovijetke valja tražiti u samoj zamisli razvoja književne vrste: ako novelu određuje njena funkcija te postupci ograničavanja i sažimanja, a razvoj vrste vodi prema unutarnjoj diferencijaciji i »otklonima« koji služe naprosto izbjegavanju ponavljanja iste sheme, pripovijetka i novela moraju činiti jednu jedinu književnu vrstu koja ne samo da se može razlikovati od romana po nekim svojim svojstvima, nego se svojom funkcijom može romanu i suprotstaviti. Roman i novela naprosto ne govore isto, a ne samo da ne govore na isti način, pa razlike između »kraće« novele i »nešto duže« pripovijetke spadaju naprosto u prirodne varijacije zadane sheme uzorka.

To će reći da temeljna razlika između elaboracije i ograničavanja s jedne strane, a oblikovanja totaliteta sudbine i njenog fragmenta s druge strane, čine osnovnu crtu podjele, dok se sažimanje može pojaviti i u romanu koji u tom slučaju jedino biva nalik noveli po relativnoj kratkoći koja ne može imati odlučujuće funkcionalno značenje. Pri tome se može napomenuti kako sama kratkoća doista ne može igrati presudnu ulogu u određivanju vrsta, jer ako je teško prihvatiti da novele od nekoliko stranica i od stotinak stranica valja smatrati istom književnom vrstom, podjednako bi tako bilo teško romane od nekoliko stotina stranica i one od nekoliko tisuća stranica smatrati istom vrstom, što uglavnom nije osporavano od povjesničara romana. Povijest novele tako može bez daljeg obuhvatiti i ono što se naziva »pripovijetkom« uz uvjet, naravno, da novelu ne odredimo kao neki supstancijalni entitet niti kao strukturu neovisnu od njene funkcije.

Štoviše, ako su za razvoj vrste nužna odstupanja od paradigme koja jedino omogućuju nastajanje originalnih književnih djela, prirodno je da će se sustav prirodnih vrsta mijenjati upravo u neprestanim međusobnim »približavanjima« i »udaljavanjima« između jednom ustaljenih konvencija. Tako će novela biti jednom »bliže« romanu, drugi put eseju, treći put bajci ili poeziji npr., a da to ne izazove nastajanje čitavog niza prijelaznih vrsta, naprosto zbog toga što odstupanja od jednom date sheme nisu ujedno i odstupanja od svrhe koja se pripisuje upravo noveli. Voltaireove novele tako su zanimljiv primjer, važan i za opću povijest novele, jer se u njima nakon Cervantesovih *Uzornih novela* možda prvi put susrećemo s djelima visoke vrijednosti i izuzetnog utjecaja, s djelima koja ujedno čine primjere za diferencirani razvoj vrste u smislu koji se ovdje želi pokazati. *Candide* je u tom smislu zapravo već roman, da tako kažemo, jer u njemu prisutni postupci sažimanja ne prevladavaju nad općim dojmom elaboracije: njegova kratkoća nije rezultat ograničavanja, a njegova često spominjana »filozofičnost« ne zadire bitno u strukturu romana jer Voltaire ne odbacuje Leibnizovu teodiceju obrazlaganjem i izvođenjem dokaza nego jedino prezentacijom sudbine pojedinca koja, prema njegovom mišljenju, sama sobom dovoljno

govori o iluzornosti Leibnizova optimizma. *Mikromegas*, *Naivko* i druga slična djela, međutim, nemaju »otklon« ni prema romanu ni prema eseju koji bi »prevagnuo«, kao u slučaju *Candidea*, nego su »moralističke« novele kod kojih ipak, za razliku od legendi, ne nastupa ideja paradigme dobrog života, nego paradigma bliska eseju: one otvaraju iskustvo moralnosti, a ne da ga »zatvaraju«; one čine više nešto poput »pitanja« o moralu, no što pružaju »odgovore«. Pri tome njihova struktura, gotovo bismo rekli: nužno, »čuva« strukturu Boccaccio-vih novela bez obzira što je »nadograđuje« komentarima ili razmišljanjem jer zadržava shemu u kojoj jedan lik »u poziciji« i događaj bitno određuju kompoziciju.

Struktura *Dekamerona* naime, valja sada upozoriti, nije prepoznatljiva jedino zbog analizirane kompozicijske sheme i postupaka ograničavanja i sažimanja, nego ona i u postupcima oblikovanja likova odgovara osnovnoj shemi: jedan događaj i jedan lik. Događaj pri tome za Boccaccia ima prvenstvo jer lik naprosto »proizlazi« iz događaja, budući da se ne može elaborirati u odnosima između mnogih likova i u mnoštvu događaja koji su uglavnom, npr. u romanu, sudbinski povezani. Kod Cervantesa, međutim, u nekim je novelama izuzetnost samo jednog događaja već zapostavljena na račun nekoliko događaja koji su podređeni svrsi karakterizacije likova. Lik tako dolazi u prvi plan, ali taj lik ne može imati onu i onakvu osobenost kakvu ima junak romana. Junaci novele zapravo i nisu »junaci« nego su uvijek nalik »figurama« u samo jednoj poziciji. U usporedbi sa šahom moglo bi se reći da glavni likovi u romanu odgovaraju figurama u šahovskoj partiji, dok likovi u noveli odgovaraju figurama u šahovskom problemu; iste figure imaju u ta dva slučaja tako različite dimenzije djelovanja da su njihove vrijednosti naprosto međusobno nemjerljive.

Boccaccio, Cervantes i Voltaire tako naprosto »mijenjaju pozicije«: njihove novele počinju različitim vrstama ekspozicije, oni postavljaju različite probleme, ali ih uvijek postavljaju kao pozicije na istoj »ploči«. Sve se tako mijenja kada figure igraju cijelu šahovsku partiju: dok Quijote je u prvoj noveli, koju Cervantes bijaše zamislio kao samostalnu novelu, tako sasvim druga osoba od don Quijotea u cijelom romanu; iskustvo njegova neuspjeha u prvoj »epizodi«, uzetoj kao noveli, sasvim je različito od iskustva koje donosi cjelokupna njegova »igra« sa svijetom u kojoj je morao nužno sudjelovati i njegov perjanik. *Candide* je podjednako tako nešto sasvim drugo od *Naivka* čije su oblikovne mogućnosti iscrpljene, tako reći, jednim jedinim početnim problemom, odnosno zadatom »problemskom pozicijom« na šahovskoj ploči.

Tim usporedbama želimo reći da i dalje razvijena okvirna shema novela iz *Dekamerona* mora jedino uvijek iznova omogućavati prepoznavanje novele u njenim povijesnim promjenama. Svugdje gdje je moguća navedena analogija, prisutna je novela, bez obzira što se kompozicijska shema varira u nekim granicama i bez obzira što se postupci sažimanja i ograničavanja ne upotrebljavaju sasvim dosljedno. Lik novele je, naime, podjednako tako prepoznatljiv kao i tema novele jer ga ograničavanje u karakterizaciji nužno svodi na »figuru u datoj poziciji«, a to nije ništa drugo do aspekt onoga što smo nazvali »fragmentom sudbine«. Tako će značajni novelisti epohe romantizma, kao što su npr. Tieck, Hoffmann, Kleist, Mérimée ili Nerval, »približiti« novelu ponekad bajci, ali će

likovi njihovih novela ostati »problemski« i »fragmentarni« nasuprot, pravim likovima bajke koji su »zatvoreni« u svoje funkcije, u funkcije koje moraju »odigrati« u cjelini da bi uopće bili ono što jesu i da bi se uopće mogli prepoznati kao konstante nekih elementarnih ljudskih odnosa koje bajka na svoj način ipak *elaborira* upornim ponavljanjem.[14]

Tzv. »realističke novele«, opet, uveliko će se ponovno približiti uzorku vrste zadatom *Dekameronom* zbog više razloga od kojih reprezentativnost realističkog romana valja posebno istaknuti. Kada roman ima presudan utjecaj i najviše mjesto u hijerarhiji svih književnih vrsta, novela ga prirodno želi oponašati, ali — tvrdi ova rasprava — ona ga zapravo ne može oponašati; i tematski i oblikovni elementi obje vrste na stanovit način se sukobljavaju. Tako realizam Maupassantovih novela ne oponaša naprosto konvencije realističkog romana, premda mu je takav roman uzor vrijednosti koju zahvaljuje svojom visokom statusu unutar sustava književnih vrsta.[15] Maupassant stoga svoju tematiku bira iz okvirne tematike realističkog romana; on govori npr. o običnim ljudima i o socijalnim problemima, ali njegov je izbor nužno »uži« zbog postupka ograničavanja i njegova se književna tehnika, zbog potrebe relativne cjelovitosti opisanoga i insistiranja na jednom događaju, ponovo približava paradigmi vrste zacrtanoj u *Dekameronu*. Upravo razdoblje realizma stoga će i u drugim književnostima — ne samo u francuskoj — dovesti do ponovnog učvršćivanja novele kao vrste koja je izravno prepoznatljiva u usporedbi s Boccacciovim novelama. Brojni autori oblikovat će tada bilo sasvim kratke prozne književne vrste koje potpuno odgovaraju novelama iz *Dekamerona*, bilo pak nešto duže pripovijetke, u kojima jedino izostaje postupak sažimanja, ali tematska i oblikovna struktura u potpunosti odgovaraju potrebama one iste funkcije koja je osiguravala *Dekameronu* mjesto u cjelokupnom sustavu književnog izražavanja: izuzetnost nekog događaja i izuzetnost lika, eksponiranog samo u jednoj poziciji, činit će pri tome uvijek i određenu opreku tzv. tipičnosti likova romana i obuhvatnosti događanja u kojima se ti likovi i prepoznavaju kao prosječni ljudi u svakodnevnim okolnostima.

Neko narušavanje obrasca novela iz *Dekamerona* javlja se tako tek u opreci koja se može opisati kao opreka realizma i modernizma. Ta se opreka javlja krajem prošlog stoljeća u skladu s bitnim promjenama u funkciji književnosti i u književnim tehnikama koje opet, naravno, takvim promjenama odgovaraju. Kako pri tome raste spomenuta disperzija vrste, između ostalog i zbog toga što nastupa stilski krajnje nejedinstveno doba, i novela se diferencira u žanrove, odnosno podvrste, koji sada, tako reći, postoje usporedno. U tom procesu koji je teško, ako ne i nemoguće, pratiti u pojedinostima na cijelom prostoru književnosti evropskog kulturnog kruga, za povijest novele možda je najzanimljivija činjenica njen »pomak« prema vrhu hijerarhijske ljestvice svih književnih vrsta. Novela, naime, upravo zbog svojih opisanih osobitosti mora na neki način odgovarati književnoj epohi koja je više sklona analizi pojedinačnog i oblikovanju fragmenta zbilje no sintezi i cjelovitosti. Kao što esej počinje dominirati nad studijom u znanstvenoj prozi, novela možda prvi put u povijesti književnosti počinje utjecati na roman, a ne obrnuto. Javljaju se tako autori, kao npr. Čehov ili Borges, čija novelistika bitno određuje njihov opus u cjelini, a čiji utjecaj na

romanopisce više nije nipošto slučajna i sporadična iznimka. Tome treba dodati da se i veoma uspjeli romani dvadesetog stoljeća kompozicijski gledano sve više »raspadaju« na novele do mjere koju roman nije podnosio u ranijim razdobljima. Od Rilkeovih *Zapisa Maltea Lauridsa Briggea* do Grassova *Lumbura* postoji tako čitav niz djela za koje je teško reći da li ih valja shvatiti prije kao niz novela na jednu okvirnu temu no kao romane koji zbog insistiranja na fragmentarnosti stoje na razmeđu prema zbirci novela.

Naravno, bilo bi pretjerano tvrditi da recimo Kafkina djela, *Proces, Zamak* ili *Amerika,* možemo shvatiti kao novele na istu temu zbog očite tendencije prema osamostaljivanju dijelova i kompozicije koja ne slijedi takvu tradiciju romana u kakvoj se lik mijenja i razvija u psihološkom smislu. Za povijest novele, međutim, to nije ni važno ni potrebno, ali to ipak valja spomenuti zbog toga što na razvoj novele izuzetno djeluju i njeni odnosi prema romanu, pa kada roman radikalno mijenja svoju strukturu, isto se može očekivati i za novelu. Moderna novela tako »odgovara« modernom romanu i tako je valja razumjeti, uz važnu napomenu da se njen status u sustavu književnih vrsta mijenja u skladu s promjenama u statusu romana i s njenim napredovanjem na skali određene hijerarhije. Destrukcija konvencija realističkog romana pri tome ide u prilog noveli koja već po sebi, kao književna vrsta, odnosno kao već postojeća konvencija književnog izražavanja, sadrži izrazite mogućnosti za izražavanje »izgubljenosti pojedinca u slučajnom svijetu«.

U oblikovnom smislu pri tome je najvažnije napuštanje naracije kao dominantnog postupka, pa time uvjetovano — ili upravo time potaknuto — zapostavljanje događaja kao konstitutivnog elementa svake priče. Novela kao vrsta, naime, počinje time što događaj u *Dekameronu* biva suprotstavljen čudu koje je konstitutivni element legende. Događaj u noveli pripada svakodnevici, ali kako ga novela književnim oblikovanjem »izdiže« iznad svakodnevnog zbivanja u kojem srednji vijek ne može vidjeti ništa vrijedno književne obrade jer jedino čudu pridaje status izvanredne pojave, svakodnevica biva upravo u noveli priznata kao nešto vrijedno književne obrade. Događaj je doduše u razvoju novele povremeno gubio svoje presudno značenje onoga što se odnosi isključivo na vanjske okolnosti i na djelovanje lika, ali se on do modernizma nije nikada mogao zamijeniti isključivo psihičkim doživljajem. Psihičkim doživljajima bavila se poezija; novela je bila i ostala opis događaja kojem je najprimjerenija književna tehnika pripovjedanja. Pripovijedati se tako moglo čak i o emotivnim stanjima, pa i o intelektualnim stavovima pojedinaca, ali nešto poput analize takvih stavova i emocija nije moglo ući u novelu dok god se ona čvrsto držala načela naracije. Tek je modernizam naraciju doveo u sumnju kao dominantni postupak u noveli jer je psihičku stvarnost pojedinca učinio na neki način ravnopravnom vanjskoj stvarnosti. Prve korake u tom pavcu svakako je učinio već romantizam, ali romantične novele, čak i kada su, kao kod Nervala, analize unutarnje strukture likova i njihovih emocija, ne odriču se tehnike pripovijedanja jer se romantičarima čini da u suprotnom ne bi bilo moguće postići dojam relativne cjelovitosti izlaganja: romantički poetski zapisi tako npr. nisu ni mišljeni ni ostvareni kao novele.

Tek Čehov je tako stvorio statičku strukturu novele, barem u tom smislu što u njegovim novelama tzv. statički motivi (prema terminologiji ruskih formalista)[16] ako već ne dominiraju, a ono su podjednako brojni kao i dinamički motivi. S obzirom na ranije spomenutu shemu, ekspozicija tako kod Čehova raste na uštrb zapleta i raspleta koji gotovo da mogu izostati, tj. koji mogu biti svedeni na naznake iz kojih se više naslućuje no što je stvarno rečeno. Time su mogućnosti novele tako reći proširene u novim pravcima: rasplet koji bijaše načelno događajna poenta može biti poenta u obratu emocionalnog stanja ili čak mišljenja, zaplet može biti i rezultat nemoći da se razriješe unutarnje emocionalne suprotnosti, a složena ekspozicija nije tek opis figura na »šahovskoj ploči« stvarnoga, vanjskog svijeta, nego može biti i opis unutarnjih emotivnih stanja i misaonih stavova koja čine polazište »doživljajnog sukoba«.

Novela tako u naše doba mnogo više relativira tehniku oblikovanja no što to bijaše slučaj u ranijim epohama, pa su s jedne strane češća »približavanja« i »otkloni« prema drugim srodnim književnim vrstama kakve su npr. esej ili lirska pjesma, a s druge se strane upotrebljavaju i sasvim nove, ranije nepriznate književne tehnike kao što su npr. unutarnji monolog ili montaža. Čini se, međutim, da insistiranje na isključivoj upotrebi takvih novih tehnika nije pogodovalo zahtjevima koje postavlja sama okvirna konvencija novele. Uz nekoliko izuzetaka, kao što je npr. Schnitzlerova novela *Poručnik Gustl*, unutarnji monolog u noveli nije uspijevao da pronađe potrebnu konzistenciju strukture koja je zbog ograničavanja i sažimanja ostajala do te mjere »otvorenom« da to nikoga nije osobito zanimalo: tako prenošena iskustva kao da se nisu mogla u pravilu osloboditi banalnosti.

Upravo zahvaljujući konzistentnoj strukturi, naime, novela zahvaljuje svoj uspjeh i u našem dobu, pa je bitan zadatak povijesti moderne novele analiza takvih novih mogućnosti kakve se pojavljuju kada događaj biva zamijenjen psihičkim doživljajem, a naracija kombinirana s opisom, analizom, strujom svijesti, montažom, pa i zaključivanjem. Mijenjanje gledišta pripovjedača pri tome igra također važnu ulogu, jer tradicionalna shema novele nije dopuštala takav postupak, naprosto zbog teškoća da se u kratkom tekstu postigne cjelovitost i onda kada se relativira jedini pouzdani oslonac pripovijedanja, pripovjedačeva perspektiva. Mijenjanja perspektive u kratkim djelima očito moraju biti virtuozno izvedena ako se želi sačuvati jedinstvo dojma i okvirno jedinstvo djela koje kao da se naprosto »umnožava« upotrebom različitih aspekata s kojih se »vide« predmeti, osobe i pojave. Čini se stoga da se tako oblikovane novele redovno »produžuju« i baš tu postoji mogućnost da se one shvate kao romani ili kao neka nova književna vrsta, kao »moderne pripovijetke« ili kao »mali romani« npr. Ipak, sve veća sklonost književnosti našeg stoljeća prema kombinaciji osnovnih struktura nekoliko književnih vrsta — koja vjerojatno proizlazi iz naglašenih pokušaja osporavanja tradicije — ne prelazi, barem u značajnim književnim ostvarenjima, granice nekih okvirnih opozicija kao što je ona između romana i novele. Lakše se zato može govoriti o diferencijaciji romana i diferencijaciji novele, što se može zatim analizirati u izdvojenim žanrovskim sustavima npr. esteticizma ili avangarde,[17] nego o takvoj promjeni sustava književnih vrsta kakva bi odgovarala renesansi u odnosu na srednji vijek.

Naravno, brojna se sasvim nova pitanja mogu postaviti ako se povijest novele želi pratiti i u dvadesetom stoljeću. S jedne, naime, strane uveliko raste kvalitet proizvodnje i uporedo s njim osobena diferencijacija same književnosti,[18] a s druge strane postoji jaka tendencija za svojevrsnom »poetikom osporavanja« koja je sklona da i u žanrovskim sustavima traži stanovite antiteze, tj. koja proširivanje područja tzv. umjetničke književnosti shvaća i kao uvođenje kako kombiniranih postupaka tako i žanrova koji su oblikovani naprosto kao pokušaj negacije svih postojećih konvencija.[19] Stoga je naše doba i postavilo tako radikalno pitanje književnih vrsta, a stoga i upravo u našem dobu najlakše zakazuju bilo kakva tradicionalna, u našoj terminologiji »supstancijalna«, određenja. No, to ipak ne mora biti načelnom preprekom prepoznavanju stanovitih institucija koje ipak podnose erozivnu moć prenaglešene želje za originalnošću naprosto zato što i osporavanje konvencija ubrzo i lako i samo postaje konvencijom. Tako se može ustvrditi da radikalno osporavanje bilo kakvog uzorka kratke proze ne može biti prihvaćeno do te mjere da bi izazvalo nastajanje potpuno novih vrsta: esej, lirska pjesma i novela još uvijek funkcioniraju različito u književnosti našeg vremena, pa pokušaji njihovih kombinacija ili destrukcije svih oblikovnih konvencija u nekom približavanju »ulomku običnog govora« ili »zapisu stvorenom iz postojećih elemenata isključivo tehnikom montaže«, nisu doveli — barem zasad — do potrebe da se mijenja okvirna shema sustava književnih vrsta na području književnosti evropskog kulturnog kruga od renesanse do danas. Ta je shema, dakako, samo pomoćno sredstvo analize i razumijevanja, ali na temelju nje se barem može ustvrditi da povijest novele još nije završena.

Diferencijacija vrste i terminološka pitanja

Ako književnu vrstu shvatimo kao konvenciju koja služi da se oblikuje i prenese određeni tip književnih iskustava, jasno je da ne postoji nikakvo opće načelo daljeg razvrstavanja vrste u podvrste jer se ni sama vrsta ne može odrediti dedukcijom iz organizacijskih načela književnog roda, niti pak »sabiranjem« bitnih osobina neke velike grupe po nečemu sličnih djela. Ova druga solucija, naime, daje samo *privid* moguće dalje klasifikacije; na temelju nje se samo čini da je moguće dalje razvrstavanje jer opća formula, recimo, novele kao kratke prozne narativne vrste može uputiti na pomisao razvrstavanja po kratkoći (sasvim kratka novela i duža pripovijetka npr.), po tipovima proze (usmena, narodna pripovijetka i pisana, umjetnička pripovijetka) ili po tipovima naracije (novela u prvom licu, u trećem licu i sl.). Da takva klasifikacija ubrzo zakazuje, međutim, biva jasno svakom povjesničaru književnosti koji lako zapaža da je pronalaženje istih podvrsta novele u različitim povijesnim razdobljima ako već ne uzaludan, a ono mukotrpan posao koji ne daje velike rezultate. Takve podvrste, naime, funkcioniraju redovno kao zasebne vrste, odnosno žanrovi, u različitim sustavima književnih žanrova i njihove oblikovne osobine redovno nemaju dovoljno općenito značenje da bi omogućile njihovo prepoznavanje u različitim povijesnim okolnostima. Tako kao povijesno odrediva vrsta nastupa uvijek samo okvirna

konvencija kojoj su u različitim okolnostima zapravo naprosto »dodate« još neke uvjetne odrednice. Romantička pripovijetka u hrvatskoj književnosti prošlog stoljeća npr. tako samo »dodaje« konvencijama novele konvencionalan izbor povijesne teme, likove iz nacionalne prošlosti, pojačanu sklonost prema naivnom zapletu, rodoljubivu tendenciju i sl. Pojedina novela, dakle, uvijek funkcionira najprije u općem sustavu književnog funkcioniranja kao novela (a ne kao, recimo, roman), a zatim ona funkcionira i kao naknadnim konvencijama manje ili više utvrđena upravo »takva« novela. Pri tome su naknadno dodate konvencije naprosto rezultat niza povijesnih slučajnosti.

Ne može se pri tome ipak unaprijed ustvrditi da diferencijacija vrste novela ne podliježe baš nikakvim zakonitostima koje bi se mogle izvesti iz određenja same vrste, jer bismo time morali odustati od bilo kakve okvirne teorije novele. Radi se naprosto o tome da mjera »odstupanja« raste što je načelo klasifikacije »bliže« pojedinačnim ostvarenjima. Općoj konvenciji novele može se, naime, samo »dodati« konvencija fantastike ili konvencija kriminalističkih vrsta, ali jedino ti »dodaci« nisu uvjetovani ničim što bi pripadalo upravo određenjima vrste novela. Diferencijacija može ići i u nekim samim određenjima zadatim pravcima, ali u kojoj mjeri pravci odstupanja postaju i konvencijama, to se ne može utvrditi prema općim načelima: to je sa stajališta teorije novele arbitrarno. U općoj teoriji novele tako moramo tvrditi da veza između kratkoće izraza, ograničavanja i sažimanja s jedne strane, te izražavanja fragmenta sudbine pojedinca kao historijskog individuuma nije na isti način arbitrarna, da ona nije naprosto slučajna nego je uvjetovana uzajamnim djelovanjem izbora teme i načina njezina oblikovanja koji tako ne postaju konvencijama sasvim slučajno. No, na »drugoj razini klasifikacije« analize takve vrste teško se mogu provesti najprije zbog načelnih razloga, što će reći zbog sve većeg udjela slučajnosti u prihvaćanju konvencija koje ne važe na velikom prostoru i u dugom vremenskom razdoblju, a zatim i zbog golemih terminoloških problema.

Terminološki problemi tu, naime, rastu do nerazrješivosti najprije zbog prirode »običnog jezika« koji — smatram — ne crpi svoje iskustvo iz nekih »praizvora« na koje bismo se mogli uvijek vratiti povodom utvrđivanja bilo koje pojedinačne tradicije, nego nastaje u »preklapanju« različitih »jezičnih igara« koje idu jedino za diferencijacijom pojmova i naziva upotrijebljenih u različite svrhe koje se jedino međusobno isprepleću i upotpunjuju,[1] a zatim i zbog teškoća prevođenja. To će reći da do jedinstvenog termina novela ne mora doći ni ako je priroda novele »prepoznata« u čitavom nizu jezično različitih tradicija, ali ni obrnuto, da se različiti termini, kao *novella, short story* i *Erzählung* npr. moraju shvatiti kao različiti nazivi za isti pojam. Terminološku raznovrsnost može pratiti pojmovna jednolikost, ali i obratno, pojmovnu raznovrsnost može pratiti terminologija koja je na prvi pogled takva da omogućuje »jednosmjerno prevođenje«. Tako imamo situaciju koja se u svakom pojedinačnom slučaju mora analizirati uvijek samo s jednog određenog aspekta, a zaključci se ne mogu odvojiti ni od terminološke tradicije tog aspekta, niti od znanstveno orijentiranih napora da se pojmovi uvijek nanovo odrede »čvršće« od termina u pojedinim jezicima.

Prirodno je tako da ovdje počinjemo od hrvatskosrpskog područja, ali, s obzirom na pretenziju za općim važenjem ovdje skicirane teorije novele, moramo

prethodno upozoriti na primarne distinkcije u nekoliko jezika koje su zbog prevođenja i utjecaja izrazito djelovale i na naše područje.

Primjetno je da se termin »novela« upotrebljava pored talijanskog i u francuskom *(nouvelle)* i u njemačkom *(Novelle)* sa značenjima koja čine dosta jaku opoziciju prema romanu, ali također imaju manje ili više izražene semantičke razlike prema *histoire* i *conte* u francuskom, a *Geschichte* i *Erzählung* u njemačkom (čemu odgovaraju uglavnom talijanski *storia* i *racconto*). Jasno je da tim terminima odgovaraju naši »pripovijest« (čak se u nekim varijantama upotrebljavalo i »povijest«), »pripovijetka« (koja očito odgovara npr. njemačkom *Erzählung*) i »novela«, ali čini se da u takav naš terminološki sustav uvodi stanovitu »zabunu« prevođenje s engleskog. U engleskom bi, naime, *story* (ili *history*) i *tale* mogli odgovarati našem »pripovijest« i »pripovijetka« (također i engleskom *narrative*, premda on ima nešto šire značenje), ali engleski nema ustaljeni termin za novelu, nego upravo od istog korijena izvedenu riječ *novel* koristi kao oznaku za roman pa zatim *novel* razlikuje od *romance*, što za nas čini »nepostojeći« problem. *Story*, što se u nas prevodi najčešće kao »priča«, u engleskom se pri diferencijaciji vrste pomaže pridjevima (*short story*, *short short story* i *long short story* npr.). Najpoznatija takva kovanica, *short story*, postaje zasebnim nazivom i čak izaziva upotrebu naziva »priča« jednom kao sinonima za novelu, drugi put za pripovijetku ili pripovijest, a treći put se doživljava kao sasvim osebujan termin kojim se npr. želi naglasiti usmeni karakter vrste (prema pripovijetci, recimo, gdje se naglašava naracija).

U nas je naziv »novela« vjerojatno prvotno upotrebljavan za oznaku strane, uvezene književne vrste baš kao i naziv »roman«. Kako, međutim, u usmenoj književnosti ne postoji književna vrsta analogna romanu, naziv »roman« nema domaćeg »suparnika«, pa njegova upotreba ne izaziva dvoumice, dok se »novela« susreće s nazivima koji postoje i u usmenoj književnosti: »pripovijetka«, »pripovijest« i »priča«. Terminološka diferencijacija u okviru naziva i pojma romana stoga prirodno ide samo na »pridjeve« koji se vezuju uz roman: rano će tako naši teoretičari razlikovati između povijesnog romana, društvenog romana, psihološkog romana i sl., dajući tim određenjima žanrovske karakteristike.[2] »Novela« je međutim strani naziv za stranu književnu vrstu (u nas je rano Boccaccio shvaćen kao uzor), ali kako i sama ta vrsta ima korijene u usmenom pripovijedanju, postaje sporno da li je naša »pripovijetka« isto što i »novela«, ili su novela i pripovijetka različite književne vrste. Taj spor unekoliko traje do danas, a proces semantičke diferencijacije samo usložnjavaju doslovni prijevodi sličnih naziva s nekoliko svjetskih jezika. Čini se da diferencijacija najprije napušta razinu »strano« i »domaće« (danas se sve češće govori i o narodnoj noveli) i da se tako razlikuje između novele kao kraće i pripovijetke kao nešto duže prozne vrste, da bi se kasnije, s prodorom doslovnog prijevoda engleskog naziva *short story*, uspostavila skala po duljini: kratka priča, novela i pripovijetka, uz mogućnost da novela i pripovijetka zamijene mjesta, te uz pokušaje daljnjih tematskih diferencijacija. Danas se tako ne može utvrditi općeprihvaćeno razlikovanje između naziva »novela«, »priča«, »kratka priča«, »pripovijetka« i »pripovijest«, ali je važno zapaziti da se redovno ti nazivi ne shvaćaju niti kao sinonimi.[3] Tako se i tu zapaža da jednostavni kriteriji kratkoće i proze, odnosno prozne umjetnosti, nisu

dovoljni. I kada, naime, novela biva shvaćena kao kratka prozna književna vrsta, tzv. jednostavni oblici kao bajka ili vic npr. izlaze iz njena polja značenja, a ranije često upotrebljavan naziv »crtica« shvaća se redovno kao neka vrsta poetskog zapisa radije nego kao neka podvrsta unutar novele. »Priča« pak, čini se, izaziva pomisao na srodnost prema bajci, ili pak na neku elementarnu strukturu pripovijedanja, dok »pripovijest« obično znači nešto poput pripovijetke s povijesnom tematikom.

Očito je tako da naša — kao i svaka druga, uostalom — terminologija s jedne strane ovisi o upotrebi naziva koje imamo na raspolaganju najprije kod samih pisaca i prevodilaca, a zatim i kod kritičara, pa i teoretičara književnosti koji prirodno teže da fleksibilnu upotrebu naziva u običnom govoru nekako »učvrste« u skladu sa svojim koncepcijama o prirodi novele kao književne vrste ili kao uže određenog žanra. Danas tako raspolažemo sa slijedećim terminima kojima se uglavnom može označiti kratka prozna narativna vrsta: »crtica«, »kratka priča«, »priča«, »novela«, »pripovijetka« i »pripovijest«, s time što u književnoj praksi postoji sklonost prema arbitrarnom razjednačavanju tih naziva, dok teoretičari nastoje uvesti kakav-takav »red« u terminologiju, pa su skloni da »novela« ili »pripovijetka« upotrebljavaju kao oznake kraćeg oblika narativne proze.

Nemoguće je, dakle, utvrditi jasne razlike između naših termina jer one naprosto ne postoje, ali kako i teorije romana odnosno teorije novele imaju stanovit utjecaj na terminologiju, moramo ovdje barem predložiti one postojeće nazive koji bi mogli najbolje odgovarati i ovdje iznesenom nacrtu teorije novele. Jasno je pri tome odmah da ovdje upotrebljavamo naziv »novela« u najširem smislu; da on obuhvaća sve navedene termine jer u ovdje iznesenoj teoriji postoji samo generička razlika između novele i romana. »Pripovijetka«, »pripovijest«, »priča« i »kratka priča« tako za nas mogu biti samo uža određenja, što će reći da nema generičkih razlika između novele s jedne, a pripovijesti, pripovijetke ili priče s druge strane. »Crtica« je pak za nas osebujan naziv koji se može povezati s pojmom pjesme u prozi (premda je bolje ta dva žanra razlikovati), a »kratka priča«, »pripovijetka« i »pripovijest« mogu biti nazivi za žanrove unutar novele; oni, dakle, mogu odgovarati i povijesnim nazivima kao »renesansna novela« ili »romantična novela« npr., a također i nazivima kao »kriminalistička novela« ili »znanstvenofantastična novela« jer se i u takvim nazivima radi naprosto o fiksiranju pojedinih žanrova unutar vrste novela. Naziv »priča« ovdje bi se mogao izdvojiti jer on označuje određenu strukturu shvaćenu neovisno od njene funkcije, pa priča može biti i element veće književne vrste i samostalni žanr, budući da je njeno jedino bitno određenje relativna zatvorenost pripovijedanja između početka i kraja.[4]

Razlike između naziva tipa »romantična novela« i naziva tipa »kratka priča« nisu za nas tako razlike između dijakronijskog i sinkronijskog pristupa, nego one ovise o dodatnim konvencijama koje mogu — ali ne moraju — biti određene književnopovijesnim razdobljem odnosno stilskom formacijom npr. Kriminalistička novela — uzorak koji stvara Edgar Allan Poe — tako može biti i realistička i modernistička jer te razlike ne čine za nju bitnu diferencijaciju; za takav je žanr bitno samo to da se konvencija teme zločina i istrage primjenjuje na

tematiku fragmenta ljudske sudbine i da tako kriminalistička novela pored općih karakteristika novele, kao što su sažimanje i ograničavanje npr., tvori prepoznatljivu strukturu za prenošenje određenih iskustava koja bivaju od Poea naovamo priznata kao moguća uža konvencija jednog novelističkog žanra.

Nešto se slično može reći i za kratku priču koja je doduše toliko nalik Boccacciovoj noveli da se lako shvaća naprosto kao engleski prijevod talijanskog naziva *novella*, ali se pri tome ne mogu zanemariti ni faktori osobite tradicije američkog folklora te osobenog pretvaranja usmenih oblika u pisane koji su karakteristični za američku književnost devetnaestog stoljeća, kao ni faktori koji proizlaze iz osobenog načina objavljivanja takvih književnih tvorevina. Tako se američka kratka priča vjerojatno može odrediti kao jedna, ili možda nekoliko, konvencija koje su se razvile na temelju opće tradicije novele, ali koje su dobile prepoznatljive dodatne oznake barem po specifičnom izboru tematike, ako već ne i prema nekim oblikovnim strukturnim odlikama.[5]

Diferencijacija vrste novela zbiva se dakle, prema općoj tezi ove rasprave, kao neprestana igra razjednačavanja u istome, baš kao što se i okvirna diferencijacija književnog saopćavanja u cjelini razvija kao igra odnosa među nekim dominantnim tipovima književnog oblikovanja odnosno književnog prenošenja relevantnih iskustava. Riječ »igra« pri tome ne znači proizvoljnu ili za sâm život manje važnu djelatnost, nego znači samo to da postoje tek okvirna pravila koja se mogu analizom utvrditi, a varijacije tih pravila ovise o bezbroj slučajnosti. Bitno je jedino što život sâm, ili, ako tako hoćemo reći: određena civilizacija, nameće valjanost nekih iskustava koja se mogu jedino književnošću oblikovati i prenijeti, a takva se iskustva onda oblikuju u manje ili više čvrste obrasce koji će se održavati u dužem ili kraćem vremenu, zahvaljujući prije svega snazi kojom ih je autor uspio upravo tako uobličiti da odgovaraju okvirnim očekivanjima publike. Takvi se obrasci zatim prirodno moraju mijenjati jer književna komunikacija ne dozvoljava doslovno ponavljanje; kada bi se komunicirala uvijek ista iskustva na uvijek isti način, književna komunikacija ne bi bila ni potrebna. Varijacije u korištenju obrasca tada ili idu do napuštanja obrasca, ili pak do pokušaja da se postojeći obrazac samo obogati novim konvencijama. U prvom slučaju radi se o promjeni cjelokupnog sustava književnih vrsta, a u drugom se slučaju radi o diferencijaciji vrste u nizove pojedinačnih žanrova koje još uvijek okuplja jedna te ista okvirna funkcija.

Zaključak

U ovoj se raspravi pokušava pokazati da se novela može odrediti kao književna vrsta koju karakterizira stanovito iskustvo svijeta i života kao i niz njezinih odnosa prema ostalim književnim vrstama. Osnovna teškoća za takvo određenje nalazi se u tradicionalnoj analogiji između književnih i životinjskih vrsta, pa je bilo prije svega potrebno analizirati posljedice te analogije koja vodi do pokušaja supstancijalnog određenja novele. Takvo supstancijalno određenje novele ne može razriješiti dilemu historijskog relativizma književnopovijesnog istraživanja ili apsolutizma sinkronijske teorije književnosti, pa analogiji s živ-

otinjskim carstvom valja suprotstaviti analogiju s jezikom. Pri tome se ne zastupa neka zamisao o doslovnom prenošenju iskustava i metode lingvističke analize jezika na područje proučavanja književnih vrsta, nego se jedino tvrdi da i književne vrste pripadaju »svijetu znakova« i da ih prije svega valja tako shvatiti i analizirati. Književne vrste prema tome funkcioniraju u nekim međusobnim odnosima i analiza takvog sustava odnosa stoga prethodi analizi njihove pojedinačne strukture.

Odnos između strukture književne vrste i njezine funkcije u sustavu književne komunikacije tako dolazi u prvi plan teorije koja pokušava odrediti neke temeljne odnose novele prema romanu, prema eseju, prema drami, prema poeziji i prema usmenim tzv. jednostavnim oblicima. Pri tome se naravno nameće misao kako se funkcija neke književne vrste ne može odrediti bez pretpostavke o nekoj strukturi koja je njezin »nosilac«, bez obzira što se funkciji daje neka prednost nad strukturom jer iste strukture mogu imati i različite funkcije u sustavu književnog komuniciranja.

Neka osnovna struktura novele tako i ovdje važi kao uporište analize, ali se takva struktura nastoji odrediti tek na temelju nacrta cjelovitog sustava književnih vrsta u evropskoj književnosti, što opet proizlazi iz svojevrsne interpretacije književnosti evropskog kulturnog kruga koja jedino omogućuje da *Dekameron* shvatimo kao paradigmu strukture novele. Na tu se paradigmu uvijek nanovo mora vraćati ovdje poduzeta analiza novele kao književne vrste jer se samo na taj način mogu relativno odvojiti tematski i oblikovni elementi novele, koji naravno čine nerazlučivo jedinstvo, ali koji se u izlaganju moraju razmatrati i relativno odvojeno tokom usporedbi i tokom povijesno uvjetovanih transformacija paradigmatske strukture.

Novela se tako određuje prije svega svojom sličnošću, a zatim i bitnim razlikama prema romanu s kojim je povezuje isto iskustvo demitologiziranog svijeta i sudbine pojedinca koji se sada shvaća kao historijski individuum, i koji upravo kao takav postaje relevantna vrijednost književnog oblikovanja. Novelu od romana, međutim, bitno odvajaju postupci ograničavanja i sažimanja koji se suprotstavljaju elaboraciji teme u romanu, a to ima za izravne posljedice da roman oblikuje život pojedinca kao sudbinu koja nije uvjetovana nikakvim transcendentnim načelom, a novela se ograničava na fragment sudbine pojedinca, što je sili na izdvajanje pojedinačnog slučaja i na pridavanje značenja tom slučaju bez obzira na bilo kakvu smislenu cjelovitost koja bi ga mogla opravdati. Tako roman funkcionira kao književna vrsta koja oblikuje i prenosi iskustvo imaginarnog traženja smisla u besmislici svijeta, a novela u besmislici svijeta pokušava pronaći fragmente smisla koji se nikada ne može elaborirati nego se samo nazire u novini i neponovljivosti lika i događaja. Ta novina i neponovljivost upravo u iskustvu oblikovanja novele i postaju vrijednim književne obrade. Lik pri tome ne može biti ni pozitivni ni negativni junak koji »gubi bitku sa svijetom« kao u romanu, nego je on uvijek samo figura poput šahovskih figura na »ploči« šahovskog problema.

Povijest novele tako počinje novelama iz *Dekamerona* koje su priznate kao književne vrste upravo po svojoj funkciji, dok je struktura novele prepoznatljiva i ranije. Osnovna struktura Boccacciovih novela odrediva je kompozicijskom

shemom: naslov, okvir, ekspozicija, zaplet i rasplet, pri čemu okvir služi prije svega kao opravdanje za status vrste i on samo doprinosi njenom priznavanju. Na tematskoj razini *Dekameron* suprotstavlja se prije svega legendi kao paradigmi »dobrog života«, ali se suprotstavlja i onom iskustvu koje oblikuje roman jer ne teži koherenciji ispričanoga čak ni kao pretpostavci imaginarne smislene sudbine pojedinca.

Dalji razvoj novele može se pratiti kao stanovita igra između doslovnog prihvaćanja konvencija uzorka, s jedne strane, i neprestanih pokušaja stvaranja sasvim originalnih djela što dovodi do transformacija, odnosno do diferencijacije vrste u uže određene žanrove, s druge strane. Ti žanrovi, međutim, nastaju jedino nadograđivanjem određenih novih konvencija koje ipak nikada ne smiju prijeći prag narušavanja elementarne strukture određene prije svega opozicijom prema romanu. Novela i roman oblikuju tako dva načelno različita iskustva svijeta, pa prijelaznih oblika — kao što bi to mogla biti u nekim koncepcijama pripovijetka — među njima ne može biti. Postoje samo odstupanja novele u pravcu romana, ali se takva odstupanja uvijek mogu odrediti bilo kao diferencijacijom utvrđeni žanrovi romana, bilo kao diferencijacijom utvrđeni žanrovi novele.

Što se pak tiče terminoloških problema, oni su nerješivi na razini strogo semantičke analize jer teorijska određenja mogu biti samo arbitrarna na razini uopćavanja koje u običnom govoru respektira isključivo pojedinačne jezične i književne tradicije. Kako ipak i teorijska uopćavanja mogu dati svoj — premda mali — prilog terminologiji, ovdje se predlaže da »novela« označuje književnu vrstu unutar koje se mogu praviti daljnje diferencijacije, pa se u tom smislu dopušta upotreba naziva kao »pripovijetka«, »pripovijest« i »kratka priča«, s time da slične funkcije razgraničavanja određenih užih žanrova mogu imati i povijesno određeni termini kao »renesansna novela« ili »romantična novela«, a također i termini kao »fantastična novela«, »znanstvenofantastična novela« ili »kriminalistička novela« npr. Takva određenja dakako valja uvijek shvatiti samo kao uže odredbe pridodate vrsti »novela«, pa se ovdje ne čine terminološki opravdanim nazivi kao »kriminalistička pripovijest«, »fantastična kratka priča« »povijesna pripovijest« i slično, jer oni lako izazivaju zabunu u osnovnoj razlici između vrste novela i njenih žanrova odnosno podvrsta.

ESEJ O ESEJU

Schopenhauerove Parerge... stvaraju *cijeli svijet iz čežnje za sistemom.*
Georg Lukács: Duša i oblici

Načelo oblikovanja eseja Lukács nalazi u transcendentalnoj čežnji za sistemom. Doba koje tu čežnju ne može ostvariti u »velikoj estetici«, odnosno u reprezentativnim oblicima velike epike: romanu i filozofiji, treba da se zadovolji suđenjem u kojem je sâm proces važniji od rezultata.[1] Moć oblikovanja tada nadvladava moć već oblikovane stvarnosti: istine ne važe bezuvjetno i poticanje teme za umjetničku ili filozofsku obradu ne mogu se razabrati u slučajnostima života jer ništa ne daje čvrste okvire sustavnom razmišljanju. Esej je stoga u našem dobu »između« umjetnosti i znanosti odnosno filozofije; on počinje »nakon« umjetnosti, a završava »prije« znanosti: njegov je položaj paradoks duhovne proizvodnje osuđene da se zbiva između zadanog početka i logičnog kraja, koji se ne mogu omeđiti jer iskustvo nema zacrtanih granica u kojima bi bilo dokraja razumljivo. — Na temelju takvih razmišljanja Lukács otvara problem određenja i analize eseja izvan okvira retoričke ili književnopovijesne funkcije jedne književne vrste, ali ujedno taj problem zatvara u naknadne okvire povijesnih uvjeta zbivanja filozofije kao vječno nezadovoljene ljubavi prema mudrosti. Sve je to veoma poticajno za razmatranje prirode eseja u našem vremenu i sve je — smatram — u osnovi pogrešno.

Nije pri tome, dakako, Lukács pogriješio u dosljednosti zaključivanja, niti u izboru one razine s koje nastoji o eseju raspravljati. Bilo bi beskorisno osporavati njegov opis eseja sa stajališta bilo kakve historijske poetike koju, strogo rečeno, priroda eseja u Lukácsevom smislu ne treba ni zanimati. Štoviše, književnim historičarima Lukácseva rasprava o eseju može dati sasvim prikladno uputstvo kako se esej može prepoznati u povijesti književnosti i kako se može znati što u empirijskoj građi uopće valja tražiti, da bi se to zatim opisalo i utvrdilo što takva književna vrsta zapravo jest u smislu znanosti o književnosti.[2] Lukács ima pravo da se o eseju ne može ništa osobito važno izreći ako ne izađemo iz okvira tradicionalnog poetičkog raspravljanja o književnim vrstama jer i sâm esej kao da je probio takav okvir: sporno je čak pripada li esej uopće umjetničkoj književnosti.

Lukács, također, s pravom zaključuje da je priroda eseja shvatljiva samo u kontekstu cjeline takve kulture kakva eseju priznaje status visoko cijenjene književne vrste. Struktura se eseja ne može jasno razabrati, pa ni opisati, tako dugo dok nije shvaćena njegova funkcija: valja pretpostaviti neku potrebu koju

isključivo esej može zadovoljiti, neku težnju da se izrazi upravo ono što se jedino esejem može izraziti. Tako se može uspostaviti neka analogija između eseja i filozofije koja na svoj način također ističe vrijednost »traženja« istine prema vrijednosti »nađene« mudrosti. Esej je doista »proces« i »fragment«; on se doista može suprotstaviti »razradi cjeline« koju na određeni način ostvaruju i romani i filozofski sistem. Ne griješi stoga Lukács načelno u postavljanju pitanja o prirodi eseja, pa čak ne griješi ni u okvirnom nacrtu strukture eseja. On griješi jedino u tome što njegova pitanja i njegovi odgovori proizlaze iz pretpostavke o apsolutnoj skali vrijednosti koja nadilazi i uvjetuje ujedno sve povijesne promjene u sistemima mogućih tipova književnog izražavanja, a upravo je to ipak odlučujuće za shvaćanje eseja. Esej je, naime, za Lukácsa vrijedan u našem dobu samo zato što sama suvremena stvarnost nema u sebi takve vrijednosti kakve bi mogle poslužiti za oblikovanje velike prozne umjetnosti ili sistema velike filozofije. Visoka ocjena eseja kod Lukácsa tako je zaravo rezultat niske ocjene naše epohe, odnosno suvremenosti, koja prema Lukácsevu mišljenju sama u sebi nema vlastito načelo sabiranja totaliteta iskustva i stoga se ne može izraziti ni u čemu što nije tek fragment i dio cjeline. Kao što se roman u *Teoriji romana*[3] može opisati samo negativnim kategorijama u odnosu na ep, tragediju ili epopeju, tako se i esej može opisati samo negativnim kategorijama u odnosu prema romanu i sistemu filozofije.

Nije pri tome presudno što negativne kategorije ovdje očito ne treba shvatiti kao apriorno osporavanje umjetničke ili znanstveno-filozofske vrijednosti: što Lukács, dakle, očito ne misli da je svaki roman ili svaki sistem filozofije uvijek vredniji od svakog eseja ili svake novele. Presudno je samo to što slijed Lukácsevih zaključaka ide od ideala cjelovitog jedinstva, od sinteze između »duše« i »svijeta«, prema razdvajanju i protuslovlju, prema takvom protuslovlju koje završava svojevrsnom nemoći da se život iskaže i oblikuje takav kakav on doista jest u cjelini ljudskog iskustva. Esej se, stoga, za Lukácsa ipak ostvaruje isključivo kao moć takvog oblikovanja koje je osuđeno na sudbinski neuspjeh: oblik se u njemu odvojio od smisla kojeg više ne može dokraja savladati; ljepota je stekla prvenstvo pred istinom koja se tako »udaljila« u nedostižnu transcendenciju prošlosti ili budućnosti; sadašnjost samu sebe ne može tako oblikovati da bi nastalo djelo koje ne bi bilo »otvoreno«, a time zapravo i nedovršeno. Priznavanje suvremene vrijednosti eseja stoga — u konzekvencijama — ipak iz nemoći pravi vrlinu, pa samo zato i čežnja za sistemom može biti shvaćena kao transcendentalno načelo oblikovanja eseja. Tek ta čežnja uvjetuje da nastane književni oblik koji može zadovoljiti jedino tako doba koje karakterizira stalno nezadovoljstvo, a baš to nezadovoljstvo, opet, zahtijeva da čežnju za sistemom shvatimo kao osobinu koja, međutim, ne pripada ljudskoj prirodi, nego pripada tek jednoj određenoj epohi ljudske povijesti.

Ništa se načelno ne bi moglo primijetiti takvom zaključivanju tako dugo dok ono slijedi samo načelo promjene onoga što se naziva »ljudskom prirodom« u vremenu. Marxova teorija otuđenja tu se može lako izravno upotrebiti, pa *Duša i oblici* — doduše u manjoj mjeri no *Teorija romana* — u tom smislu slijedi razmišljanje koje prirodno dovodi do ideja i analiza u *Povijesti i klasnoj svijesti*.[4] Ono, međutim, što postaje sporno, a što se kasnije oblikuje u estetski sistem

»starog« Lukácsa, to je već ovdje prisutna temeljna ocjena smisla suvremene književnosti. Taj se smisao, naime, ne pokušava razabrati iz onog što govori sama književnost, nego iz onoga što povijest samoj književnosti »nalaže« da govori. Štoviše, povijest ne nalaže književnosti samo što treba govoriti, nego joj nalaže i kako treba govoriti, a taj nalog manje »čuju« književnici, a mnogo ga više »čuju« filozofi koji mogu razabrati zakonitosti totaliteta epohe koje se ocrtavaju jedino na projekciji cjelokupne filozofije povijesti. Filozofija povijesti tako pronalazi opća načela promjene ljudske prirode u pojedinim epohama i jedino se u njenom okviru može razumjeti što zapravo razlikuje romantizam od realizma, realizam od modernizma; što antiku dijeli od srednjeg vijeka i od književnosti novog doba; što ujedinjuje, a što razdvaja roman od epa ili od filozofije, filozofiju od mitske mudrosti, pa — prema tome — i esej od romana i od filozofije.

Lukácseva razmišljanja o eseju tako se zapravo zasnivaju na određenom shvaćanju filozofije povijesti i na u tom okviru postavljenoj tezi o »središnjem« položaju eseja između dvije temeljne djelatnosti, između umjetnosti i filozofije odnosno znanosti. Kako su, međutim, pri tome umjetnost i filozofija očito isuviše općenito i apstraktno određene, kako bi se jedva išta moglo ustvrditi na osnovi samo najopćenitije ideje o tome što su zapravo umjetnost i filozofija, kako nikakva vrijednosna određenja cjelokupnih tipova izražavanja ne bi mogla biti utemeljena ako ne bismo razlikovali dobru i lošu, veliku i malu, pravu i nepravu umjetnost i filozofiju, Lukács očito ima u vidu samo vrhunsku, samo »idealnu« filozofiju i isto takvu umjetnost. Obje se one pri tome shvaćaju kao djelatnosti koje izražavaju cjelokupno iskustvo kulture epohe i tako oblikuju onaj totalitet koji omogućuje svaku dalju razradu i sva dalja pojedinačna određenja. Prava umjetnost i prava filozofija tako moraju biti samo velika umjetnost i velika filozofija, pri čemu »veličina« ima očito dvostruki smisao: velika je filozofija sistematska filozofija, filozofija uobličena u sistem, a velika umjetnost je ona, i samo ona, umjetnost koja obuhvaća totalitet iskustva epohe u jednom jedinom djelu.

Tako je »veličina« filozofije i umjetnosti shvaćena i kao opreka fragmentu odnosno »dijelovima«, pa je totalitet ujedno i vrijednosna kategorija. Svaka daljnja razrada strukture oblikovanja umjetnosti i filozofije mora stoga pretpostaviti da i opsegom velika djela, kao što su roman i sistem filozofije, bivaju vrednija od opsegom malih djela, kao što su novela, lirska pjesma ili esej npr. »Mali oblici«, tako, po svojoj izražajnoj prirodi mogu samo pratiti oblikovanje iskustva epohe koje je prisutno u »velikim oblicima«. Prevlast »malih oblika« tako mora biti samo izraz rasparčavanja, pa takvi oblici i pored sve svoje eventualne oblikovne savršenosti i važnosti za povijest kulture ne mogu biti ništa drugo do izraz stanovite dekadencije.

Ideja dekadencije upravlja tako Lukácsevim analizama eseja; ona kao načelna ocjena kulture i svih tipova njenog izražavanja uvjetuje u osnovi pogrešan pravac razmišljanja. Prihvatimo li, naime, ideju dekadencije, priroda eseja mora se izvesti jedino u odnosu eseja prema romanu i filozofiji, dok se roman i filozofija ne uspostavljaju u odnosu prema eseju; esej mora biti shvaćen jedino kao rezultat nekog »raspada« velike filozofije. Naravno, u tom obzoru

može se i pretpostaviti da se filozofija konstituira nekim skupljanjem i povezivanjem eseja, baš kao što se roman može shvatiti kao rezultat povezivanja novela.[5] Zašto bismo, međutim, esej unaprijed shvatili kao nekog manje važnog »prethodnika« ili pak kao izraz određene nedoumice? Zašto bi se priroda eseja mogla opisati tek uz pretpostavku da postoje samo dva bitna načina oblikovanja i/ili izražavanja koje nazivamo »umjetnička književnost« i »filozofija«, a koji se nužno konkretiziraju i ostvaruju u oblikovnom savršenstvu jedino »velikih oblika« kao što su roman i sistem filozofije?

Povijesno gledano esej doista nastaje u epohi koju na planu književnih oblika karakterizira nastajanje romana i takve filozofije kakva se vlastitom logikom mora razviti u sistem, ali to još ne znači da esej nastaje u horizontu koji otkrivaju i koji »okružuju« isključivo roman i filozofija. Za novovjekovne književne vrste i oblike u kojima se izražava novovjekovna filozofija, naprotiv, važe jedino stanovite analogije. Neka samostalno zamišljena povijest eseja tako ima potpuno iste probleme kao i isto tako zamišljena povijest romana, povijest novele ili povijest filozofije koja bi uzela u obzir i oblik filozofskih djela, odnosno način kako se izražava filozofija. Montaigne i Bacon tako se u svojim esejima oslanjaju na odgovarajuće slične, već ranije poznate književne strukture kao što su, recimo, Senekina *Pisma*, baš kao što se novele u Boccacciovu *Dekameronu* oslanjaju na usmene pripovijetke, anegdote i na druge izvore kojih se kontinuitet može pratiti unazad sve do Herodota; roman se oslanja na književne strukture tzv. helenističkog romana, pa čak i na Ksenofontovu *Kirupediju* i Platonovu priču o Atlantidi. Esej ima prethodnike u antici, u rimskoj književnosti i u srednjem vijeku, baš kao što Descartesova filozofija ima prethodnike u nekim orijentacijama antičke filozofije ili u djelima Aurelija Augustina npr., ali Montaigneovi ili Baconovi eseji znače i nešto novo, upravo tako kao što Descartesova *Rasprava o metodi* znači nešto novo i u oblikovnom i u sadržajnom smislu prema Augustinovim *Ispovijestima*, pa i prema *Summi teologije* Tome Akvinskoga koja također bijaše sistem, ali ne bijaše *sistem filozofije*.

Težnja za sistemom, koja je prisutna u Descartesovoj filozofiji, bila je tako podjednako težnja za *novim* sistemom, kao što je težnja za cjelovitim opisom životne sudbine, prisutna u Cervantesovom *Don Quijoteu*, bila težnja za *novim* cjelovitim opisom životne sudbine pojedinca, izravno suprotstavljenom takvom opisu koji bijaše ostvaren u Danteovoj *Božanskoj komediji* npr. I stoga — što je ovdje najvažnije — baš kao što *Dekameron* ne teži za cjelovitošću iskustva ljudske sudbine nego fragment ističe kao načelo podjednako jako i djelotvorno, premda izravno suprostavljeno načelu oblikovanja romana, i Montaigneovi *Eseji* ističu vlastito načelo fragmenta, nesustavnosti i nemetodičkog izlaganja rezultata razmišljanja, koje je podjednako važno i djelotvorno za daljnji razvoj sistema izražavanja kao i načelo oblikovanja Descartesove filozofije, premda je samoj toj filozofiji suprotstavljeno isto tako kao što je novela suprotstavljena romanu. Novela i roman, esej i sistem filozofije nastaju tako u složenim uzajamnim odnosima, pa se tek svi oni zajedno mogu shvatiti kao određeni sistem izražavanja, suprotstavljen srednjovjekovnom sistemu koji je korjenito drugačiji od renesansnog sistema. Istovremeno, međutim, novela i roman, esej i sistem filozofije izgrađuju se i uspostavljaju također u međusobnim opozicijama koje

određuju njihove različite funkcije, takve funkcije koje nikako nisu shvatljive u odnosima subordinacije ili superordinacije vrijednosno određenih totaliteta i fragmenta, cjeline i dijelova.

Naravno da pri tome ne treba smetnuti s uma hijerarhijsko ustrojstvo sistema svih vrsta i tipova izražavanja, ali činjenica da se novela ili roman, esej ili filozofska rasprava ne moraju vrednovati podjednako nipošto ne znači da postoji i apsolutna hijerarhija oblikovnih načela prema kojoj bi se mogle jedne vrste izvesti iz drugih, neke shvatiti kao hibridi, a neke kao temeljna okosnica idealne tipologije. Štoviše, načelna ravnopravnost romana, novele, filozofije koja teži sistemu, i eseja, može se posredno dokazati i činjenicom da upravo te vrste traju od renesanse do danas, da su one prepoznatljive u povijesti književnosti evropskog kulturnog kruga i da u svim književnim epohama od renesanse do danas upravo one zadovoljavaju potrebe koje nisu sasvim istovjetne; te vrste očito nemaju iste svrhe koje bi samo bolje ili lošije ispunjavale. Naprosto moramo pretpostaviti da su esej i filozofska rasprava imali u povijesti izražavanja različite svrhe, a time ujedno odbacujemo pretpostavku da je esej imao načelno istu svrhu kao i filozofija a jedino je nije mogao dokraja ispuniti. Tu drugu pretpostavku, naime, čak i praktički opovrgava činjenica da se esej na neki način održao, da čak postoje razdoblja u evropskoj kulturi kada on — što priznaje i Lukács — nije nipošto manje cijenjen od filozofske rasprave.

Naravno, konačna odluka o ravnopravnosti ili o hijerarhiji u odnosima između eseja, filozofije, novele i romana ovisi o priznavanju transcendentalnih uvjeta nastanka tih tipova izražavanja, ali čak ako i prihvatimo Lukácseve pretpostavke, valja se zapitati: na temelju čega priznajemo pravo na transcendentalna načela oblikovanja isključivo romanu i filozofiji? Povlašten položaj filozofije i romana očito važi jedino na osnovu pretpostavke o većoj vrijednosti cjeline nego dijelova, totaliteta nego fragmenta, a takve se ocjene ne mogu ni potvrditi niti oboriti izvan okvira sudova o vrijednosti cjelokupnih povijesnih epoha i njima uvjetovanih ideja o vrijednosti reprezentativnih književnih vrsta. Čak ako bismo pretpostavili neke opće mogućnosti izražavanja koje su, recimo, uvjetovane nekim općim ljudskim mogućnostima izraza sasvim neovisno o povijesnom razvoju, čak i tada bi bilo sporno da li je, i zašto, mali književni oblik podređen velikom, neka opsegom kratka književna vrsta opsegom velikoj književnoj vrsti. A priznamo li, opet, samo povijesne promjene reprezentativnih književnih vrsta — kao što je to učinio i Lukács u *Teoriji romana* — nema dovoljnih razloga da ne prihvatimo kako i eseji i novela imaju osobena načela oblikovanja, takva načela koja se suprotstavljaju načelima oblikovanja romana i filozofije, ali im ni u kojem vrijednosnom smislu nisu »podređena«.

Nije tako presudno za koju smo se opću teoriju književnih vrsta ili tipova diskursa odlučili: u svakom slučaju biva jasno kako teza o načelnoj ravnopravnosti novele, romana, eseja i filozofije upravlja razmišljanjem o eseju u sasvim drugačijem pravcu od Lukácsevog, jer se u njenom okviru vrijednost eseja naprosto ne može uspostaviti jedino u odnosu prema filozofiji ili prema »velikoj umjetnosti«; takva se vrijednost može uspostaviti jedino u odnosima prema svim priznatim tipovima izražavanja koji čine određeni sistem književnih vrsta. Esej tada ne mora biti nikakva hibridna vrsta jer osnovno načelo njegovog oblikova-

nja biva shvatljivo prije svega iz odnosa opozicije između renesansnog i srednjovjekovnog sistema svih književnih vrsta. Montaigneovi *Eseji* tako imaju istu ulogu kakvu imaju Boccacciov *Dekameron*, Cervantesov *Don Quijote* i Descartesova *Rasprava o metodi*, jer je u svim tim dijelima prisutan izbor novih tema i nova tehnika oblikovanja, takva tehnika koja prožima sve književne vrste i sve načine izražavanja koji se izgrađuju na ideji slobodnog povijesnog individuuma i na metodičnoj izgradnji sistema evidentne spoznaje. Sve se to, naime, izravno suprotstavlja apsolutnoj pripadnosti pojedinca nekoj zajednici, ideji mitskog vremena i garanciji spoznaje u objavi koja dominira srednjim vijekom.[6] Tipovi izražavanja, odnosno književne vrste koje se izgrađuju na takvoj općoj »pozadini« renesansnog shvaćanja svijeta i života, moraju se, međutim, prirodno izgrađivati i u međusobnim razlikama koje osiguravaju njihove odvojene funkcije u cjelini oblikovanja i prenošenja relevantnih iskustava, pa se tako i esej naprosto mora uspostaviti i kao zaključivanje *contra* pripovijedanju (što ga razlikuje i od novele i od romana, ali i kao fragment spoznaje za razliku od one cjeline kojoj teži filozofski sistem, oblikovan nužno kao dulji oblik novog filozofskog diskursa.

Shvatimo li u tom okviru genezu eseja, vidljivo je da će se dalji razvoj te književne vrste moći ocrtati jedino u cjelini svega onoga što će važiti kao svrha zaključivanja. Tako se procvat eseja ne može izvesti iz odsustva velike filozofije, filozofije razvijene u sistem, nego se može izvesti jedino iz promjena u svrhama zaključivanja, što će reći iz promjena u onome što se zapravo očekuje od svakog zaključivanja.

Esej se tako, naravno, ne može odrediti neovisno o filozofiji, ali njegov odnos prema filozofskom sistemu nije objašnjiv unutar jednostavne korelacije filozofije i umjetnosti. Struktura eseja ovisi o njegovoj funkciji, a njegova se funkcija ne može razabrati izvan sistema međusobnih odnosa nekoliko dominantnih proznih vrsta: esej funkcionira kao samostalna književna vrsta jedino zato što njegova struktura omogućuje iskazivanje nekih iskustava koja se drugačijom književnom strukturom ne bi mogla odgovarajuće, ili se ne bi mogla uopće, na zadovoljavajući način iskazati. Esej tako nema »osobine« ili »svojstva« koja bi pripadala djelomično umjetnosti, a djelomično filozofiji, nego se on ostvaruje u razlikama s jedne strane prema sistemu filozofije, a s druge strane prema romanu, ali se također ostvaruje i u razlikama, kao i u sličnostima, prema noveli.

Samo sistem analogija i opozicija tako omogućuje razumijevanje strukture i funkcije eseja, a taj se sistem može analizirati na nekoliko razina. Na jednoj razini tako važi suprotnost eseja prema romanu i noveli jer se esej ne oblikuje kao pripovijedanje, a na drugoj razini važi sličnost eseja i novele jer njegova relativna kratkoća izlaganja nužno biva bliska novelističkoj tehnici sažimanja i ograničavanja koje se suprotstavljaju elaboraciji teme u romanu. Ako se, stoga, mogu uspostaviti analogije između, recimo, Balzacove *Ljudske komedije* i Hegelove *Enciklopedije filozofskih znanosti* jer je i u jednom i u drugom djelu prisutna zamisao totalne elaboracije ljudskog iskustva, također se može uspostaviti i analogija između Boccacciovog *Dekamerona* i Montaigneovih *Eseja* jer je i tu u oba slučaja prisutna zamisao da se iskustvo prezentira isključivo u fragmentima

koji načelno ne dozvoljavaju takvo povezivanje koje bi ih »zatvorilo« u dovršenu cjelinu. Esej je stoga nužno otvoren, baš kao što je otvorena i novela ako je razmatramo s tog aspekta, ali je on, esej, opet, na svoj način također i opozicija noveli jer njeno kazivanje primjera iz svakodnevice, koji se ne mogu uopćiti tehnikom zaključivanja, nužno »podiže« na određeni stupanj uopćavanja. Esej je tako — kao što je to vidljivo već kod Bacona — ipak uvijek i određen »savjet« koji se daje čitaocu,[7] dok je novela samo zanimljiv slučaj koji nikoga ne samo da ne obavezuje nego ga i ne upućuje.

Eseji se stoga ne mogu povezati u filozofski sistem i ostati pri tome esejima, baš kao što se novele ne mogu povezati u roman i ostati pri tome novelama; esej je oblikovan prema bitno drugačijem osnovnom načelu nego sistem filozofije, baš kao što je novela oblikovana prema bitno drugačijem osnovnom načelu nego roman. I u eseju, baš kao i u noveli, fragment je kao samostalna vrijednost suprotstavljen cjelini, pa zato ni eseji, kao ni novele, nisu shvatljivi kao dijelovi mozaika: baš odsustvo cjelovite slike života razlikuje novelu od romana, kao što odsustvo sistema znanja razlikuje esej od filozofije. Drugačije rečeno: tko želi opisati cjelovitu životnu sudbinu, taj ne piše novele nego piše roman, podjednako tako kao što onaj, tko želi iz znanja stvoriti koherentnu cjelinu, ne piše esej nego piše filozofsku raspravu, odnosno, barem u konzekvencijama, sistem filozofije ili sistem neke znanosti. Izražajna je moć oblika eseja tako upravo u tome što je on opreka sistemu, ali takva opreka koja sadržava znanje kao svoje osnovno načelo: esej nije pripovijedanje o životu, nego je spoznaja: u njegovom temelju ne nalazi se priča, nego se nalazi ideja.[8]

No, ideja koju esej razvija ne može se oblikovati dokraja kao razvijena misao koja se zatvara u rezultat razmišljanja, odnosno u filozofski sistem: takva je ideja fragmenta, što je na neki način u sebi protuslovno. Otuda se čini da se esej mora, ako je konzekventno domišljen, razviti u sistem, ali taj bi zaključak bio točan jedino ako bismo istovremeno ustvrdili kako se i novela mora razviti u roman, kako i novela nastaje »iz čežnje« za romanom. Stoga valja reći: kao što zadržavanje na fragmentu sudbine u noveli nije posljedica neispunjene čežnje za romanom, nego je posljedica svojevrsnog priznanja da i fragment sudbine može sadržavati neko po sebi relevantno iskustvo, tako ni zadržavanje na fragmentu spoznaje, na razmišljanju koje nije došlo do konačnog rezultata i koje se nije zatvorilo, nije posljedica neispunjene čežnje za sistemom, nego je posljedica svojevrsnog priznavanja važnosti »otvorenog« procesa spoznavanja.

Taj »otklon« eseja u pravcu umjetnosti, to napuštanje strogosti zaključivanja i okretanja prema ljepoti oblika koji služi kao okosnica tvrdnjama o eseju kao književnoj vrsti »između« umjetnosti i znanosti, objašnjivo je tako iz same prirode izbora relevantnih tema koje oblik eseja naprosto zahtijeva. Tema pogodna za esej, tako, u pravilu nije pogodna za traktat ili studiju koja se u krajnjim konzekvencijama mora shvatiti kao dio sistema znanja, bez obzira da li je ovdje sistem znanja mišljen kao filozofski sistem ili kao sistem neke pojedinačne znanosti. Esej tako bira teme koje su »na granici« jer se »granična pitanja« najteže oblikuju u pregledni sistem znanja, pa se sklonost eseja prema onome što je već rečeno u umjetničkim ili u znanstvenim djelima naprosto može shvatiti kao njegova sklonost prema onome što se u preglednom sistemu čini manje važnim, a

što ipak posjeduje neku osobitost koja izaziva upravo osobnost esejista i potiče ga na takvu obradu kakva unaprijed odustaje od konačne sinteze i od općeg pregleda nad čitavim »područjem«.

Otuda esej ima uvijek nešto od hereze — kao što je to primijetio Adorno[9] — ali se esej ipak ne može svesti na herezu, budući da se njegova heretičnost zapaža jedino u opreci prema takvom znanju kakvo teži jedino sistemu, a to je osobina samo one filozofije koja nastoji postati znanost, odnosno one znanosti koja ujedno želi biti filozofijom. Esej je doduše hereza u odnosu na sistematsku filozofiju ili isto takvu znanost; on je možda čak i hereza s obzirom na zahtjev za totalitetom umjetničkog oblikovanja u romanu, ali on može također biti i sasvim »ortodoksan« izraz onog iskustva koje se ne može koherentno uobličiti ni u romanu niti u filozofiji, a koje ipak pripada jednom vremenu koje načelno priznaje samostalnu vrijednost individualnog života i individualne spoznaje. Montaigneovi i Baconovi eseji stoga nisu hereza u renesansnom sistemu književnih vrsta, baš kao što novele nisu hereza u »svijetu romana«. Ti eseji samo biraju teme koje, recimo, Bacon ne može oblikovati u pokušaju razrade vlastitog filozofskog sistema koji, možda, i ostaje nedovršen upravo zato što njegov autor bijaše isuviše »esejist«.

Sklonost eseja prema umjetničkom oblikovanju tako je samo izraz teškoća da se prihvati tehnika zaključivanja, odnosno, ako tako hoćemo reći: razmišljanja, koje slijedi doslovno logiku silogizma ili takvu logiku indukcije kakva samo obrće određene postupke stare retorike, a da pri tome ne narušava načelo dosljednosti koje mora neminovno dovesti do rezultata u kojem se ogleda barem dio opće i konačne istine. Da se prihvati zaključivanje koje se ne iscrpljuje u zaključku, bilo je potrebno posumnjati u samu moć zaključka, ali pri tome nije bilo nužno posumnjati u moć istine. Tako često istican Montaigneov skepticizam nije posljedica nekog nastavljanja tradicije ili svojevrsne obnove Pironove filozofije; taj se skepticizam jedino oslanja na iskustvo novog shvaćanja književnosti koja sada, kao umjetnost, doduše ima posla s istinom, ali istinu više ne shvaća isključivo kao posljedicu zaključivanja. Upravo zbog toga Montaigne stvara uzorak koji se uporno održava u mnogim promjenama funkcije izražavanja i oblikovanja ljudski relevantnih iskustava: esej živi »pored« filozofije i »pored« ostale umjetničke književnosti; to više »na rubu« što se one više odvajaju, a to više u »središtu« što su njihove bitne razlike manje istaknute. Stoga, kada polovinom devetnaestog stoljeća roman i filozofski sistem dominiraju nad svim tipovima diskursa, esej je nužno heretički oblik koji stoji »između« apsolutnog romana (npr. Balzacove *Ljudske komedije*) i apsolutne filozofije (npr. Hegelove *Enciklopedije filozofskih znanosti*). Schopenhauer tada nije slučajno njegov protagonist jer je njegova cjelokupna filozofija heretička s obzirom na Hegelovu filozofiju, baš kao što će kasnije Čehovljeve novele npr. biti svojevrsna hereza s obzirom na načela oblikovanja velikih romana realizma.

Ideja o isključivo umjetničkom »duhu« eseja tako nastaje tek kada znanstvena filozofija postaje paradigmom svakog mišljenja, kada se vjeruje da spoznaja može biti nužna i općevažeća jedino ako je njeno izlaganje zatvoreno u sistem konačnih odgovora, ili ako barem taj sistem konačnih odgovora ima kao ideal prema kojem teži i kojeg neprestano izgrađuje, makar samo u beskonačnom

napredovanju koje konačni rezultat prebacuju u daleku, pa čak i nedostižnu budućnost. Kako esej već po tradiciji ne govori tako, kako esej naprosto ne može na taj način govoriti i ostati esejem, a kako on govori ipak nešto što valja saslušati, što nije bezvrijedno i beskorisno, njegovo se razvijanje graničnih tema — ako je uspjelo — može sada prihvatiti jedino kao umjetnost. Štoviše, ono i samo teži da se približi umjetnosti jer jedino na njenom području i može steći određeno priznanje, odnosno određeni status u hijerarhiji tipova diskursa.

Procvat eseja krajem prošlog i početkom našeg stoljeća prirodno je stoga u prvom redu procvat eseja kao umjetničke vrste; eseje pišu više književnici nego znanstvenici i filozofi. No, promjena vladajućeg modela znanosti, promjena u paradigmi znanstvenog rada i promjena u onome što se očekuje od filozofije bitno mijenjaju takvo stanje kakvo je još — uzgred budi rečeno — inspiriralo Lukácsevu raspravu. Esej danas pripada podjednako tako znanosti i filozofiji kao što pripada tzv. umjetničkoj književnosti. On je tako ponovno ono što je bio u vrijeme kada ga je Montaigne uspostavio kao obrazac takvog načina istraživanja kakvo se ne može svesti ni na umjetnost niti na znanost, takvog načina iskazivanja kakvo se prije suprotstavlja i jednome i drugome no što bi ih pomirljivo pokušavalo ujediniti.

Esej zato prije nastaje iz nekog odustajanja, pa čak iz stanovitog prezira prema sistemu, nego što nastaje iz nezadovoljene čežnje za sistemom. Eseji ne stvaraju »cijeli svijet«, nego ga prije razaraju jer uvijek samo jedan, isključivo jedan jedini misaoni pristup svijetu obrazlažu na način koji se ne mora bezuvjetno uklopiti ni u kakvu cjelinu. Ideji »svijeta« kao ujedinjujućeg načela svih iskustava koja uopće mogu biti raspoznatljiva u smislu u kojem govorimo npr. o svijetu renesanse, o svijetu srednjeg vijeka ili o osebujnom svijetu nekog umjetničkog djela) esej se podjednako tako suprotstavlja kao što se novela suprotstavlja ideji smislenog života kojeg uspostavlja, makar samo u fikciji, veliki roman.

Esej nije dio znanosti odnosno filozofije, kao što novela nije dio romana; o dakako, ne mora uvijek biti namjerno destruktivan, ali je njegov nužni oblik fragmenta znanja ipak svagda destruktivan prema ideji cjeline. Esej je zato u svojoj najdubljoj osnovi uvijek stanovita kritika. Čak i onda, naime, kada on uporno pokušava afirmirati jednu metodu, ili pak jednu prividno zapostavljenu temu koja na prvi pogled ne zavređuje elaboraciju, on po prirodi svog oblikovanja uspostavlja i tu metodu i obrađuje i tu temu samo kao jednu od mogućih, samo kao nešto što je izuzetno tek po svojoj novini, a nije izuzetno po potrebi da se uključi u neko univerzalno značenje. Odlučivši se za nešto što po svojoj prirodi ne može uzdignuti do sveopćeg načela, esej uvijek zapravo kritizira samu ideju sveopćeg načela: kao »pokušaj« on je svagda imanentna kritika uspješnog završetka; kao »ogled« on je svagda doista »eksperiment« koji sâm sebe nikada ne može provjeriti i stoga je već u njegovoj zamisli prisutno da njegov rezultat može podjednako tako biti pozitivan kao i negativan.

Esej je tako oblik izražavanja koji odgovara otvorenoj filozofiji i/ili znanosti koja više ne želi ostvariti pregled nad određenim, prirodno zadatim područjem, nego se zbiva kao istraživanje kojem samo metoda uspostavlja predmet, ujedinjujući često krajnje raznolike pojave i »sfere iskustva«. Kako upravo na granicama ili razmeđima tradicionalnih znanstvenih oblasti izrastaju nove znanosti i znan-

stvene discipline koje ujedinjuju iskustva istraživanja ranije međusobno udaljenih područja, esej je kao misaoni eksperiment izrazito pogodan da posluži kao izraz »proboja« kibernetike ili semiotike, molekularne biologije, kvantne mehanike ili radioastronomije npr. u općeznanstveno iskustvo života i svijeta. Esej je također suvremeni oblik filozofiranja. U širokom rasponu različitih orijentacija, filozofskih škola i pravaca osobito druge polovine našeg stoljeća, najutjecajnija filozofska djela više nisu sintetički pregledi cjelokupne filozofske problematike i velike, zatvorene studije, nego su upravo fragmentarni, otvoreni, nezavršeni i najčešće po svojem izrazu, metodi i zaključcima provokativni, relativno kratki i nerazrađeni u svim svojim aspektima, filozofski eseji.

No, ovo približavanje eseja znanosti ili — što znači zapravo isto — približavanje znanosti eseju, samo s jedne strane osvjetljava funkciju suvremenog eseja i upozorava na činjenicu da neka temeljna tradicionalna određenja, kao npr. ona o razlici između znanosti i umjetnosti, i samo pitanje o prirodi eseja lako vode u pravcu zaključaka o dekadenciji našeg doba koje se, eto, odriče i same težnje za istinom koja mora biti barem u intenciji konačna i apsolutna jer inače naprosto nije istina. S druge je strane esej očito također i oblik mišljenja jer se izraz ni ovdje ne može odvojiti od sadržaja, jer način izlaganja oblikuje i ono što se izlaže na svim razinama komunikacije, pa i u tzv. književnim vrstama. Jaka je tradicija eseja tako i u onome što se shvaćalo kao kvaliteta upravo umjetničke književnosti, pa znanstvene izvještaje, pored sve njihove eventualne otvorenosti i njihovog bitno eksperimentalnog karaktera, nitko ipak neće nazvati esejima.

Esej tako očito karakterizira i izrazita sklonost prema prirodnom jeziku, a što je neka znanost razvijenija, to je više njezin metajezik jedino sredstvo kojim se ona može izraziti. Uvođenjem metajezika iščezava ona kvaliteta umjetničkog oblikovanja koju pripisujemo esejima i koja je stvarno u najboljim esejima uvijek prisutna. U tom smislu, dakle, esej ipak samo »prati« znanost i filozofiju: on nije oblik i način kako bi se suvremena znanost ili suvremena filozofija mogle dokraja izraziti. S tog aspekta čini se da je Lukács imao pravo: esej »prestaje« tamo gdje »počinje« prava znanost, bez obzira što njegova otvorenost može pogodovati odustajanju moderne znanosti od težnje da se sistem znanja zatvori u sistem spoznaje svijeta. No, valja reći da esej upravo prirodnim jezikom pokušava savladati ono što znanost savlađuje isključivo svojim artificijelnim metajezikom, pa je stoga otvoreno pitanje da li je esej nužno osuđen na transcendentalni neuspjeh: da li on ipak čini »korak nazad«, jer iskustvo znanosti u eseju nužno postaje temom zapravo umjetničke obrade?

Čini se tako da esej posjeduje samo subjektivnost umjetnosti koja je, s tog aspekta gledano, tek ukras pokušaja popularizacije znanosti koji nam jedino preostaje u svijetu rastuće specijalizacije. Ipak, u takvom horizontu razmišljanja ono što se naziva ljepotom i elegancijom izraza biva unaprijed pripisano nekom obliku koji se tobože može odvojiti od sadržaja i tada pripisati svakom tipu govora, bez obzira na što se zapravo taj govor odnosio. Subjektivnost eseja, međutim, nije posljedica izbora onoga kako ćemo u nečemu govoriti, nego je također i posljedica izbora onoga što ćemo govoriti. Esej je tako bez sumnje određena konvencija izražavanja, ali ta konvencija, koja se odnosi kako na izraz tako i na sadržaj, nije ništa subjektivnija od bilo koje konvencije izražavanja u

znanosti ili u filozofiji; ona je jedino drugačija jer bira drugačije sadržaje iskustva, drugačije ih oblikuje i drugačije iz izražava.

Umjetnička »strana« eseja nije tako izraz neke pretjerane sklonosti prema obliku koji bi se kao samostalno načelo nametnuo u obradi sadržajno relevantnih tema znanosti i filozofije, nego je izraz težnje da se i u prirodnom jeziku iskaže i ono iskustvo koje u našoj kulturi biva sadržano i iskazano isključivo u metajezicima pojedinih specijalnih znanosti. Esej se pri tome ne može shvatiti niti kao pogodan oblik izražavanja nekog napora za ujedinjenjem umjetnosti i znanosti, jer on po svojoj strukturi, kao i po vlastitoj funkciji koju jedino može obavljati, nije sredstvo sinteze. U otvorenosti i fragmentarnosti eseja mora biti prisutna ideja pokušaja koji se zadovoljava jednostranošću. A upravo u toj jednostranosti eseja krije se i njegova kritička svestranost: esej se ne čuva unaprijed protuslovlja koje se ne može savladati ako ne biva iskazano, a koje se ponovno, jednom iskazano, javlja samo kao uvjet novih protuslovlja. Stranputice mišljenja stoga jedino esej ne izbjegava niti ih pomiruje u ljepoti stila koja bi bila »s onu stranu« istine. Umijeće zbog umijeća u eseju je stoga nezamislivo (esej nije oblik u kojemu se javlja kič) jer on uvijek treba da slijedi tok mišljenja, a paradoksu mišljenja koje se ne može zatvoriti u sistem on suprotstavlja neku »igru istine« koja se naizmjence skriva i otkriva u samom izlaganju: esej je unutarnja kritika ideje da je mišljenje bezoblično, baš kao što je i kritika ideje da umjetnost nema nikakva posla s mišljenjem.

Ako to zvuči kao apologija eseja, onda odmah valja upozoriti da se treba čuvati pukog obrtanja Lukácseva gledišta o apsolutnoj skali vrijednosti, gledišta prema kojem je vrijednost eseja u biti posljedica dekadencije. Unatoč svemu, naime, nema dovoljnih razloga ni da esej postavimo »iznad« romana i filozofije, a da njegov napor za osvajanjem nekog novog prostora kojeg ne pokrivaju niti znanost niti umjetnost, shvatimo kao ostvarenje koje bi trebalo biti neki uzor za književni izraz budućnosti. Poplava suvremenih eseja sama sobom upozorava na opasnost da se otvorenost jednog oblika i načina mišljenja naprosto može shvatiti kao samozadovoljstvo odustajanja. Ako zato danas i ne možemo reći da je težnja za sistemom uvjet nastanka eseja — kao što je to ustvrdio Lukács — u potpuno drugačijem horizontu razmišljanja *o eseju* misao o čežnji ipak se ne smije sasvim izostaviti. Možda jedino valja promijeniti povijesni »pravac« njenog ostvarenja, pa da time sve postane drugačije: književni oblik eseja tada je zadatak kojeg naša kultura tek treba obaviti.

NOVELA I BAJKA

Između novele i bajke sigurno postoje prijelazni oblici: priča o nekom događaju iz svakidašnjeg života gotovo neprimjetno skrene u čudesno ili se nakon formulaična početka na sceni pojave ličnosti koje nisu određene jedino kao kralj i kraljica, najmlađi sin, zmaj ili princeza. Epoha romantizma, štoviše, kao da je posebno nastojala povezati čudesno sa svakodnevnim, »realizam« pripovijedanja o svakodnevnom životu s maštovitim uzletima u svijet koji nije podložan iskustvenim zakonitostima. Ipak, u svakom prijelaznom obliku između novele i bajke lako je razabrati ono što pripada bajci i ono što pripada noveli. Čitalac rijetko zapada u sumnju: fantastična novela još je uvijek novela, a bajka ostaje bajka i ako se u njoj pojave povijesne ličnost. Kao da potpuno izostaju nedoumice tako česte prilikom razvrstavanja književnih djela u književne vrste: novela i bajka neposredno se razlikuju jer su *svijet novele* i *svijet bajke* uvelike različiti.

Nije li, međutim, »svijet bajke« tek naziv za maštom uljepšanu sliku neke zbilje koja pripada jedino djetinjstvu, dok izraz »svijet novele« samo nespretnom analogijom pokušava sugerirati kako postoji neka slika svijeta koju tobože odlikuje raznovrsno stvaralaštvo kratkih proznih književnih djela? U raznolikosti onog što se naziva novelom jedva da ima mjesta nekom zajedništvu koje bi omogućilo iole čvršće određenje te književne vrste, a opće osobine novele, ako su dobivene metodom apstrahiranja, sadržajno su toliko neodređene da moraju pripadati i bajkama. Što onda može značiti neposredno razlikovanje između novele i bajke za znanstveno proučavanje književnosti? Nije li u tome riječ tek o dojmovima kojih se treba čuvati kada se radi o razvrstavanju književnih djela po općim i stoga objektivnim načelima?

Svakako valja dopustiti: u neposrednom razlikovanju između novele i bajke radi se o cjelokupnom dojmu, i samo na temelju takva dojma može se uvjetno govoriti o svijetu bajke i o svijetu novele. Sigurno je, analitička se usporedba novele i bajke gotovo i nema na što osloniti: tematikom ili jezičnim izrazom, pojedinim motivima ili njihovim svezama, riječju: svakim elementom uzetim zasebno novela može oponašati bajku i pri tome ostati novela, baš kao što se po svakom posebnom elementu bajka može shvatiti i kao neka vrsta, kao praoblik ili kao dječjim mogućnostima prilagođena novela. Neka suprotnost između svijeta što ga oblikuje bajka i onog svijeta što ga oblikuje novela može se doista

zapaziti više na temelju dojmova no na temelju zaključivanja. Pa ipak. Razlikovanje između novele i bajke može se uzeti i kao svojevrstan problem teorije proze; te dvije književne vrste ko da su mnogo bliže »u teoriji« no u čitalačkoj praksi; na mnogim razinama književnoteoretske analize suprotnost između novele i bajke prava je zagonetka.

Spomenimo npr. kako se ta suprotnost teoretskog i praktičnog iskustva očituje u nekim načelnim pokušajima književnoteoretske klasifikacije. Dva znamenita teoretičara, Boris Tomaševski i Robert Petsch,[1] slažu se, unatoč znatnim razlikama u tradiciji na temelju koje utvrđuju osnovna načela klasifikacije književnosti, u osnovnoj zamisli određenja proznih književnih vrsta. Oni smatraju da pripovjedna književna djela čine jednu grupu unutar koje je neophodno razlikovati između malih i velikih pripovjednih oblika. Takva kvantitativna određenost, pri tome, za njih nije nipošto formalna u lošem smislu riječi: iz činjenice da se pripovijedanje jednom svjesno ograničava, a drugi put raspolaže s mnogo više vremena, odnosno »prostora«, proizlaze bitne zakonitosti književnog oblikovanja. Kratko pripovijedanje nužno teži koncentraciji izraza i »hrli«, tako reći, prema brzom završteku, dok dugotrajno pripovijedanje nužno »ide u širinu« i teži da čitaoca zadrži u napetosti točno odmjerenim odlaganjem završetka. Na temelju ovih osnovnih zakonitosti pripovijedanja Tomaševski zaključuje kako je moguće apstrahirati od manje važnih razlika, pa tako i razlika između novele i bajke, te se novelom može nazvati svaka kratka pripovijest, odnosno svaki mali oblik unutar grupe tzv. pripovjednih žanrova. Petsch se opet poziva na pojam epike i na razred: epika u prozi, smatrajući kako se unutar tog razreda mogu razlikovati i pojedinačne književne vrste kakve su novele i bajke, pri čemu književnopovijesni opis postojećih sličnih književnih djela treba da upotpuni one karakteristike koje se dedukcijom iz pojma epike u prozi ne mogu utvrditi. Vidljivo je kako je opća tendencija zajednička kod oba teoretičara: prvenstvo ima ono što je zajedničko noveli i bajci, jer je njihov pripovjedni oblik načelno identičan; razlike su sekundarne i spadaju isključivo u domenu povijesti književnosti, odnosno točnije rečeno: povijesti pojedinih književnih vrsta. Zato Petsch i razlikuje između onoga što mi nazivamo umjetničkom bajkom i onoga što nazivamo narodnom bajkom, pri čemu mu je narodna bajka praoblik svakog pripovjednog oblika, dok je umjetnička bajka zapravo epsko-didaktična književna vrsta, tj. poseban pripovjedni oblik namijenjen djeci i omladini a nepodesan za književno uživanje odraslih i obrazovanih.

Ovakav okvir razmatranja odnosa novele i bajke na prvi je pogled sasvim objektivan, znanstven i slobodan od subjektivnih dojmova: načelu oblikovanja s pravom je dano prvenstvo pred tematikom, bajka se visoko cijeni kao praoblik pripovjedne umjetnosti a istovremeno se respektira i činjenica da bajke danas čitaju jedino djeca. »Realistički« stav prema bajci kao pedagoškom sredstvu i svojevrsnom anakronizmu tu je sačuvan i ujedinjen s ostatkom romantičarskog oduševljenja za bajku kao praizvor pjesništva: bajka je praoblik pripovjedne umjetnosti i kao takva pripada u drugo područje istraživanja; kao folklor ona je pra-umjetnost i kao takva zapravo pred-umjetnost. Objektivizam ovog shvaćanja, međutim, čini se nepovredivim jedino ako imamo u vidu književnu proizvodnju *prije* radikalnog raskida s realističkom tradicijom. Teorija zasnovana

na paradigmama velikih realističkih romana devetnaestog stoljeća, odnosno njihovih nastavljača u dvadesetom stoljeću, prirodno ne može biti osobito sklona bajci kao suvremenom književnom izrazu: svijet bajke zaista je »s onu stranu« svijeta realističkog romana i njime inspirirane novele. Ako jedan tip umjetničke proze, onaj što ga reprezentiraju npr. Balzac, Flaubert i Tolstoj, svjesno ili nesvjesno biva shvaćen kao uzor umjetničke proze, bajka mora nužno »ispasti« iz književnosti premda može biti ispraćena sa svim mogućim počastima. Iako je tada bajka »praoblik umjetnosti«, razlika između novele i bajke ostaje razlika između umjetnosti i pred-umjetnosti. Ali, ako Kafku npr. valja uvrstiti u paradigme umjetničke proze, objektivno utvrđivanje odnosa bajke i novele kao književnih vrsta biva u velikoj mjeri poljuljano: zapaža se da oblikovanje kratke pripovjedne književne vrste ne slijedi jedino zakone kratkoće pripovijedanja; ono slijedi i zakone organizacije »arhaičnog« svijeta, pa ipak može osvojiti i obrazovanu publiku. Postrealistička književnost ima novi odnos prema bajci, jer je njezin otpor prema realističkom pripovijedanju vodi i takvim načinima književnog oblikovanja koji su arhaični i stilizirani po načelima koja realistička tradicija ne može priznati kao načela stilizacije prozne umjetnosti. Time teoretski problem odnosa bajke i novele dobiva sasvim nove dimenzije.

Nesumnjivo je pri tome da novela i izvorna, narodna bajka pripadaju različitim kulturnim epohama. Na temelju povijesnog razvitka pripovjedne proze može se utvrditi da novela kao zasebna književna vrsta ima svoj uzor u građi koju je preuzeo i obradio Boccaccio u svom slavnom djelu *Dekameron*, kao što se na temelju motiva i likova u bajci može utvrditi da je porijeklo bajke u mitskim vremenima i da po svoj prilici njezin procvat ne pada u vrijeme pismenosti. Nisu, međutim, baš tako sigurni slijedeći zaključci koji se često izvode iz ovakve kronologije: Ako se novela konstituira u renesansi, a bajka u pretpovijesti, novela je moderna književna vrsta, a bajka perzistira na periferiji pravog umjetničkog stvaralaštva. Kako bajka cvjeta u »primitivnim« kulturama, ona izražava ono što je Lévy-Brühl nazvao primitivnim mentalitetom (njegovi kritičari i nastavljači drugim imenom, ali zadržavši u osnovi istu ideju); bajka izražava mitsko iskustvo svijeta te pripada i »funkcionira« unutar mitskih kultura ili unutar rezervata mitske kulture u znanstvenim kulturama. Novela pak artistička je književna vrsta, rezultat visoke artističke svijesti i umjetničkog stvaralaštva razvijene kulture. — U ovakvim se tvrdnjama, naime, pretpostavlja kako stanovita vizija progresivnog razvitka književnosti tako i stanovita vizija književnosti kao odgojno-obrazovnog predmeta, pri čemu je isključeno postojanje nekih književnih tokova izvan reprezentativne, odgojno-obrazovnim institucijama utvrđene matice.

Ako opet, potaknuti suvremenim sumnjama u historističku koncepciju i u objektivnost navedenih dedukcija o noveli i bajci, pokušamo novelu i bajku odrediti kao književne vrste prvenstveno i barem pretežno na razini stila i strukture, dobit ćemo, oslanjajući se na iskustva poznatih teoretičara, otprilike ovakav rezultat.[2]

Novela, kojoj i samo ime govori o novini, kratka je priča o nečem novom i prema tome zanimljivom za čitaoca. Kako je kratkoća sili na ograničavanje, ona se mora u cjelini osloniti na jedan motiv koji mora uzdići do izuzetnosti.

Izuzetnost pri tome ne znači nipošto da tema novele treba da bude izabrana isključivo u suprotnosti prema banalitetu svakidašnjice. Iako novela voli izuzetno i kao neobično, i kao nesvakidašnje, kao opis čudnih ljudi i njihovih čudnih zgoda, također i banalno svakidašnje može obradom biti uzdignuto na rang izuzetnosti: virtuozitet obrade može banalnost svakidašnjice učiniti čak izuzetno zanimljivom ako samo uspije mijenjanjem gledišta ili stilskim naglašavanjem učiniti vidljivim i ono što je u svakidašnjici neprimjetljivo upravo zbog prevelike blizine. Simbolična vrijednost motiva tu svakako također zauzima određeno mjesto; oslonivši se na nesvjesnu dinamiku pojedinih situacija i prikrivenu simboliku određenih događaja, novela može privlačiti pažnju i na nekoj razini koja nije razina svjesnog interesa za ono što je o sebi zanimljivo. Koncentracija na jedan motiv, ili tek mali broj motiva, prirodno ne dopušta složenije načine karakterizacije. Karakter se u noveli ne može razrađivati: on se može samo označiti u jednom sudbinskom trenutku ili naznačiti u nekoj za njega sudbinskoj karakteristici. Kako u noveli biva zahvaćen samo jedan događaj, a ne zbivanje, jedan ljudski odnos, a ne društveni odnosi, jedna karakterna crta, a ne karakter, novela nužno teži prema svojevrsnoj konkretizaciji koja je vodi u naglašavanje slučajnog na račun nužnog, pojedinačnog na račun općenitog, jednog na račun mnoštva, individualnog na račun društvenog. Brzi razvoj radnje ili potreba da se u svakom slučaju teži prema neminovnom brzom završetku unosi također u novelu elemente dramatizacije. Kao u drami sukob suprotnosti pojavljuje se najčešće kao pokretač opisane radnje ili pokretač logike razmišljanja nekog karaktera. Velike mogućnosti u izboru teme i velike mogućnosti u načinu obrade, takve obrade koju upravlja jedino zahtjev za izuzetnošću i izazivanjem interesa, čine u svemu tome novelu vrstom koja je do te mjere fleksibilna i bogata podvrstama da se čini kako ima mnogo istine u paradoksalnoj tvrdnji teoretičara novele W. Pabsta kako ne postoji novela, nego postoje samo novele.[3]

Bajka, opet, priča je o čudesnom koje se prima kao obično i svakodnevno. Bajka ne uzdiže neki izabrani motiv do izuzetnosti: prije bi se moglo reći da bajka izabire izuzetne motive koje svodi na istu razinu s motivima iz svakidašnjosti. Izbor motiva kojima se bajka koristi stoga je ograničen: kao što pokazuju mnoga poznata istraživanja i klasifikacije, motivi u bajkama mogu se pobrojiti gotovo bez ostatka. Između ovostranosti i onostranosti u bajci nema nikakve razlike: čuda se događaju, ali nikoga ne začuđuju, ljudi se prirodno kreću u neprirodnim situacijama, susreću se s vilama i vješticama, bore se s čarobnjacima i đavolima; zmajevi i patuljci žive isto tako kao i ljudi; životinje, biljke i stvari razgovaraju s ljudima bez ikakvih teškoća. Sve što je u bajci prikazano kao da je viđeno u jednoj dimenziji i svedeno na funkciju kondenziranog zbivanja. Bajka ne poznaje karakter jer nema nikakve karakterizacije: junak je imenovan i određen s jednim ili dva pridjeva: on je kraljević ili pastir, dobar ili zao, hrabar ili kukavica, i to je dovoljno. Razvitak radnje uvijek se kreće u jednom pravcu; može se ponavljati, udvostručavati ili varirati zbivanje, ali se ono ne može odvijati u paralelama. Epizode se nižu po logici radnje, ali se ne upotpunjuju niti se uzajamno objašnjavaju; ličnosti ništa ne uče niti se u bilo kojem smislu mijenjaju; situacije se izoliraju kao što se izoliraju likovi koji nastupaju uvijek bez ikakve pozadine. Sve je u bajci sračunato i oslobođeno od bilo čega što ne vodi jasno određenom

cilju postupaka likova. Stil je bajke apstraktan, sklon formulaičnim izrazima i ponavljanju, kao što je cio svijet prikazan u bajci apstraktan svijet u kojem se kreću apstraktne figure u irealnom prostoru. Pri tome je prisutna relativno stroga logika zbivanja koje nužno ide prema uglavnom unaprijed poznatom cilju, simetrija u ponavljanjima i stanovita mistična algebra. Apstraktnost, formulaičnost, odsutnost karakterizacije i psihološkog nijansiranja, međutim, nimalo ne šteti stilskoj eleganciji, lakoći i prozračnosti kojom odiše tekst bilo koje bajke. Sublimacija surovih motiva i irealan prostor, koji kao da je jednoliko osvijetljen sa svih strana, te lakoća svladavanja prostornih i vremenskih udaljenosti doprinose dojmu da su bajke i snovi jedno te isto. Pri svemu tome ipak dominira određena skučenost u izboru motiva i relativno mala sloboda u načinu njihove obrade. Ako su novele maksimalno različite, bajke su maksimalno slične. Gotovo bismo se usudili na neku vrstu obrnute parafraze: ne postoje bajke, nego postoji samo bajka.[4]

Što se na temelju ovakva opisa tekstova novela i bajki može zaključiti o odnosima novele i bajke s obzirom na neposredno razlikovanje između svjetova koje one oblikuju? Ne govori li ponovno različitost novela i jedinstvenost bajki o tome da novela pripada diferenciranoj kulturi našeg vremena, dok bajka pripada jedinstvenoj mitskoj prošlosti čovječanstva? Nije li tako opet potvrđeno samo to da je svijet novele, odnosno slika svijeta koju novele oblikuju, objektivna umjetnička slika našeg vremena, dok bajka pripada subjektivnoj viziji djetinjstva čovječanstva? Nije li to ipak samo potvrda kako razlika između novele i bajke nije ništa drugo do razlika između proznog književnog djela koje obrađuje zbiljsku tematiku, koje je »realistično«, i onog književnog djela koje obrađuje tematiku čudesnog, koje je »fantastično«? Raznovrsna, ali uvijek realistička novela tako je objektivna, čini se, za razliku od subjektivnosti jednolične, ali fantastične bajke.

Razmotrimo, međutim, u čemu treba da se sastoji objektivnost novele, objektivnost koja može poslužiti kao argument za njezinu »zrelost«, »dovršenu umjetničku vrijednost« i prednost pred bajkom kao izrazom naivne subjektivnosti djetinjstva. U tu svrhu treba prije svega odbaciti tvrdnju da se u noveli uopće ne može pojaviti čudesno i fantastično. Podsjetimo samo na novele romantizma ili na suvremenu *science fiction* novelistiku. Tek jedan dio *science fiction* proizvodnje, i to onaj namijenjen isključivo djeci, donekle je nalik bajkama; veći dio te proizvodnje pripada novelistici, nastavljajući tradiciju novele u svim njezinim osobinama, a razlikujući se od ostalih novela jedino po određenoj sklonosti prema fantastičnim likovima i zbivanjima. Kapetan svemirskog broda susreće se i vodi borbu s neljudskim bićima doduše na isti način kao i carević iz bajke, ali se on sam ne određuje kao carević, niti on pobjeđuje bića s drugih planeta kao što to čini carević sa zmajevima. Pojedini čudesni motiv, naime, ne daje dojam koji daje bajka: ono što nazivamo svijetom bajke odlikuje se odsutnošću zakona uzročnosti: samo u noveli čovjek lebdi jer je izvan dosega sila teže, u bajci on lebdi jer je izvan dosega prirodnih znanosti. Svladani ili nesvladani strah i zaprepaštenje prate čovjeka na putu u svemir upravo zato što se on na takvom putu susreće uvijek samo s ovostranošću koja ga ugrožava; u bajci nema straha jer onostranost ne ugrožava sama o sebi. Osim toga, biće koje živi na Sirijusu, a

koje opisuje znanstveno fantastična novela, još uvijek pripada ovostranosti, dok čovjek u svojoj kolibi na rubu šume može u bajci pripadati onostranosti jer je možda biće bez duše koje ima samo privid čovjeka. Kontakt s inteligentnim bićima iz svemira tako nije dodir između različitih svjetova, ali je takav dodir razgovor seljaka sa zmijom u polju. To znači: kako god bili fantastični i čudesni elementi koje novela uzima u obzir, ti elementi ostaju na razini svijeta novele sve dotle dok je način njihova povezivanja različit od onoga kojim se služi bajka.

Raznolikost i sloboda u izboru teme omogućuje tako i noveli zahvat u fantastično, ali zahvat kojim i fantastično biva objektivno prikazano; novela se mora služiti tzv. realističkom motivacijom. Uz to treba upozoriti da jednoličnost bajki nije u skučenom izboru motiva i likova kojima bi se one služile. Kao što su Proppove analize uvjerljivo pokazale, stalni i postojani elementi bajke, oni elementi na temelju kojih se utvrđuje jedinstvenost svih bajki, nisu motivi i likovi, nego su *funkcije* djelatnih likova. Nasuprot širokom izboru likova broj je funkcija u pravim bajkama krajnje ograničen, a osim toga određeni utvrdivi zakoni ograničavaju i reguliraju njihove veze i vremenske sekvencije.[5] Novela, međutim, raspolaže gotovo neograničenim mogućnostima upravo u broju funkcija, te su bitni pokretači radnje i mogući odnosi između motiva u noveli i u bajci načelno različiti. Mogli bismo reći: bajka ima uvijek samo svoju vlastitu logiku, a novela može i mora imati logiku »šireg konteksta«.

Novela, naime, upravo zbog neograničenosti u izboru motiva i likova mora uzimati u obzir uvijek samo jednu vrstu reprezentativnih motiva, motiva koji doduše čine tipične ljudske situacije, ali tipične ljudske situacije samo za određen krug čitalaca. Novela se ne mora baviti radnjom, ona ne mora biti ni strogo dramatična, ona ne mora niti slijediti bilo kakav utvrđeni oblik izražavanja, ali novela mora, upravo zato, nekom svom strukturalnom elementu dati osobito naglašeno značenje i važnost koju priznaje potencijalni čitalac. Već je Paul Heyse uvidio tu potrebu razradivši tzv. »teoriju sokola«, teoriju po kojoj svaka novela ima jedan povezujući i centralni motiv kao što je to sokol u jednoj Boccacciovoj noveli, s Hermann Pongs je takvu teoriju modificirao u skladu s vlastitim shvaćanjem simbola i nužne simboličnosti novele.[6] Izbor, naime, koji nije ničim uvjetovan mora biti uvjetovan osobitim značenjem određena motiva, a takvo osobito značenje može biti samo simbolično značenje. Važnost simbola uvijek je pri tome uvjetovana određenim uvjerenjem o onom što je značajno a što beznačajno, što vrijedno spomena a što nevrijedno, što je novina a što nije nikakva vijest jer ne nosi nikakvu važnu obavijest. Kako je centralni simbolični motiv u noveli obično događaj, a kako je događaj nešto što izlazi iz norme zbivanja, što narušava određeni prirodni red pojava, novela bira određeni događaj na način koji nije uvjetovan nikakvom općom shemom mogućeg događanja. Izbor je novele, dakle, subjektivan i ograničen jedino razumijevanjem publike.

Tako dolazimo do potrebe razlikovanja konteksta u kojem se, tako reći, nužno čita novela od konteksta u kojem se nužno čita bajka. Novela svoj izbor motiva temelji na potrebi originalnosti; događaj je tako u načelu slučaj, a izuzetna ličnost individuum koji nije prosječan. Da bi se, međutim, takav događaj i takav individuum uopće mogli prihvatiti kao nešto što je vrijedno opisivanja na

razini umjetničke vrijednosti, slučajni događaj ili poseban individuum moraju nositi u sebi mogućnost da budu shvaćeni kao simboli. Kako pak od epohe do epohe, od naroda do naroda, pa čak i od vremena do vremena i od jedne socijalne grupe do druge varira shvaćanje onoga što je originalno i što je u nekom smislu simbolično, novela se uvijek upravlja prema relativno uskom krugu čitalaca: njezino je razumijevanje otežano jer je njezino tobože objektivno izlaganje sa stajališta nekog općeljudskog stava subjektivno upravo zato što arbitrarno postavlja neku pojedinačnost na razinu općenitosti.

Bajka, opet, lik i događaj koje opisuje uzima uvijek samo na jednoj jedinstvenoj razini, na razini ovozemaljskog života kojemu je dodir i susret s onozemaljskim nešto izuzetno i kao takvo zanimljivo, odnosno vrijedno obrade. Dodir s onostranošću, premda je svagda događaj, nikada nije čudo, jer čudo pretpostavlja osviještenu i spoznatu zbilju, odnosno takvu sređenu sliku svijeta u kojoj jedan događaj izranja iz ostalih na način koji je toliko izvanredan da je protuprirodan. U bajci se zato govori o događajima, ali nema čudesnih događaja, baš kao što su likovi bajke automatski i izuzetni i tipični. Kralj i kraljica, vještica i davao, čarobnjak i zmaj nisu tako konkretni simboli kao što to mogu biti karakteri u noveli, baš kao što čardak ni na nebu ni na zemlji nije centralni simboličan motiv na onaj način na koji je centralan simboličan motiv sokol u Boccacciovoj noveli. Kralj je jednostavno čovjek uopće i čovjek određena statusa odjednom, kao što je vještica zla žena i izuzetna zla žena istodobno. Bajka na taj način sve stavlja u istu razinu, jer pretpostavlja čitaoca koji je u neku ruku izvan prostora i vremena; ona operira s onim što je moglo i ne biti te je zato vrijedno književne obrade, odnosno s onim što je moguće u svijetu koji još nema, ili nema više, nikakvih prethodnih ograničenja. U tom je smislu bajka mnogo bliže razini općeljudskog te je mnogo objektivnija od novele.

Ovakva mogućnost da se bajka shvati kao u neku ruku objektivna književna vrsta nasuprot subjektivizmu novele, mogućnost da se novela zbog toga približi lirici, a bajka postane paradigma epike, upozorava kako teoretsko objašnjenje neposrednog razlikovanja novele i bajke uvjetuje složena analiza ne samo tekstova, nego i onoga što čini stvarni život književnosti. Bajka i novela pojavljuju se uvijek u spletu okolnosti koje omogućuju njihovo čitanje, odnosno slušanje i razumijevanje,[7] odnosno koje omogućuju njihovo prihvaćanje kao određenih umjetničkih ili nekih drugih kulturnih vrijednosti. U tom smislu novela se ne može odvojiti iz povijesnog okvira novovjekovne proze, koja svoju vrijednost gradi na subjektiviranom pojmu umjetnosti kao stvaralaštva; novela je nerazumljiva bez razumijevanja romana kao takve književne vrste u kojoj se pojavljuje slobodan historijski individualitet. Bajka pak ne pripada nužno dalekoj mitskoj prošlosti; njezine se osobine mogu i moraju razmatrati samo na pozadini mitskog iskustva svijeta, a ne smiju se razmatrati na takav način kao da one izravno proizlaze iz mitskog iskustva i jedino to iskustvo neposredno izražavaju. Bajka nije naprosto način mitskog iskustva svijeta, kao što nije naprosto ni izraz optativa ili utopijske želje za onim što nemamo,[8] nego je bajka književna vrsta koja je izrasla na pozadini mitskog iskustva na onaj isti način na koji je novela izrasla na pozadini znanstvenog iskustva svijeta a da pri tome nije

nipošto neposredni izraz znanosti niti je treba miješati sa znanstvenim raspravama.

Teškoće, prema tome, s kojima se susreće teoretsko objašnjenje neposredna razlikovanja između bajke i novele proizlaze iz teškoća u razlikovanju između dviju problematskih razina koje se neprestano ukrštaju i prožimaju. Razlikovanje bajke i novele, naime, samo je s jedne strane uvjetovano razlikovanjem između »starog« mitskog iskustva svijeta ili mitskog načina mišljenja i »novog«, znanstvenog, realističkog, na uzročno-posljedičnim vezama zasnovanog iskustva, odnosno načina mišljenja. S druge strane, razlika između bajke i novele razlika je između dviju književnih vrsta od kojih svaka uspostavlja osebujni način oblikovanja one zbilje od koje polazi. Bajka nije mit, premda izrasta na temelju mita, baš kao što novela nije znanost ni filozofija, premda izrasta na temelju znanstvenog i filozofskog iskustva svijeta. Odnos bajke i mita načelno odgovara odnosu grčke tragedije i mita, jer se u oba slučaja radi o preuzimanju elemenata mita, odnosno o oblikovanju na mitskoj pozadini koja, međutim, biva na određeni način obrađena kako bi postala posebna zbilja, ona zbilja koja više nije naprosto mit. Svijet bajke tako nije jednostavno mitski svijet prvobitnog čovjeka, baš kao što svijet novele nije naprosto metafora za svijet čovjeka od renesanse do danas.

Pri tome valja reći da ipak ni samo inzistiranje na razlikama na razini književne vrste ne može sasvim zadovoljiti, jer je takvo razlikovanje, uzeto zasebno, nedovoljno da objasni snagu neposredne suprotnosti novele i bajke. Ako bajku uspoređujemo s narodnom pripovijetkom, anegdotom ili, po uzoru na Lüthia i Jollesa, s legendom, sagom, mitom i vicem npr., lako se događa da bilo legendu i sagu objasnimo na takav način koji ukida razlike između tih vrsta i novele, bilo da klasifikacija tzv. narodnih pripovijedaka izgubi svu onu oštrinu kojom razlikujemo novelu od bajke, izgubivši pri tome u potpunosti mogućnost objašnjenja fenomena privlačnosti bajke i njezine životnosti *danas*. Povijesni kontekst novele i bajke ne pripada samo dijakronijskom načinu razmatranja: *mythos* i *logos* i danas ravnopravno stoje u pozadini književna stvaralaštva, izmjenjujući se u dominaciji od vremena do vremena, od mjesta do mjesta i od slučaja do slučaja. Opredjeljenje za bajku nije stoga nužno opredjeljenje za prošlost ili čežnja za djetinjstvom; bajka je samo jedan način književnog oblikovanja, ona je jedna književna vrsta s vlastitim konvencijama i opredjeljenje protiv nje ne mora biti ujedno antipatija prema mitskom iskustvu uopće. Stoga elementi bajke u suvremenim romanima i novelama nisu automatski elementi koji govore o destrukciji književnog oblikovanja i iskustva svijeta koje pripada noveli i romanu: oni samo govore da ono oblikovanje umjetničke proze koje reprezentiraju novela i roman danas više ne vrijedi bezuvjetno.

PROZNE VRSTE

Rasprave posvećene pojedinim proznim književnim vrstama ili razvrstavanju umjetničke proze na pojedine vrste ne mogu se uskladiti ni u toj mjeri da posluže kao neka osnova ili barem građa za sustavno razmatranje jedne opće teorije proznih književnih vrsta, jer se one ne razilaze u rezultatima, nego nemaju u vidu ni iste predmete, pa čak ni isto okvirno problematsko područje. Razlog je tome što umjetnička proza nema ni tradiciju koja bi osiguravala njezino konstituiranje u skladu s nekim općim zasadama književnosti evropskog kulturnog kruga (što je slučaj npr. s epom ili tragedijom), ni uspostavljene vanjske formalne osobine koje bi mogle poslužiti kao općeprihvaćena uputa u razvrstavanju (kao što je slučaj u poetskim djelima, gdje možemo razlikovati rime, stihove i strofe). Načela svrstavanja pojedinih proznih književnih djela u grupe, kao i razvrstavanja cijelog područja umjetničke proze u određene porodice, ostvaruje se tako redovno na način koji ne osigurava opću suglasnost: ni dugi običaj koji postaje navikom pa se smatra činjenicom, ni proračun broja i kvaliteta »jedinica izraza« ne može pomoći nedvosmislenom utvrđivanju razlike između eseja i novele npr. ili podjeli umjetničke proze na novelu i roman. Ne samo da se u različitim raspravama različito određuje kako valja postupiti kada je riječ o utvrđivanju pojmova romana, novele ili pripovijetke, nego je sporno i u kojoj dimenziji i na kojoj problematskoj razini treba da se vodi takav postupak. Može nas zanimati npr. što je novela kao književna vrsta u odnosu na roman ili baladu, što je roman toka svijesti u odnosu na realistički roman, da li se područje epike u prozi dijeli samo na mali i veliki oblik ili pak kako se kriminalistički roman odnosi prema ostalim vrstama (ili podvrstama) zabavne književnosti, odnosno književnosti romana u cjelini? — Doista je teško pretpostaviti kako odgovori na sva ta pitanja zahtijevaju istu pojmovnu aparaturu, istu metodu i isti obzor razmatranja.

Nasuprot ovim teškoćama oko teoretskog određenja pojma književne vrste općenito i pojedinih književnih vrsta umjetničke proze napose javlja se danas sve jača svijest o snazi konvencija pojedinih književnih vrsta. Čini se da Croceov pokušaj osporavanja bilo kakve vrijednosti pojmu književne vrste nije samo teoretski u mnogočemu protuslovan, nego da je i cijela orijentacija na individualnost i originalnost pojedinih književnih djela, orijentacija koja je došla do izraza i u svojevrsnoj idolatriji tumačenja koje »ne gleda ni lijevo ni desno od teksta«, bila više jednostrani aspekt na jedan krug problema nego cjelovito razrađeno

metodološko stajalište. Tom je aspektu zbog redovno neosviještenih pretpostavaka tradicija vrste ostala prikrivena, iako je i on djelotvornost vrste nesumnjivo morao zahvatiti u vidu prisutnosti karakteristika vrste u pojedinom književnom tekstu. Pri tome je bilo u nekoj mjeri nužno da orijentacija na književni tekst kao tekst, koja je uzimala kao samo o sebi razumljivo da je tekst istovjetan s umjetničkim djelom, ako već ne previdi, a ono omalovaži veze teksta sa shvaćanjem književnosti u cjelini, pa tako prije svega i sa čitaocima koji redovno nesvjesno prihvaćaju tekst na način uvjetovan u velikoj mjeri upravo tradicijom književne vrste.

Određeno kritičko osvještavanje iskustva čitalaca govori, međutim, o snazi tradicije pojedinih književnih vrsta čak i u slučaju kada još nemamo nikakvu teoriju književnih vrsta kao metodičku orijentaciju. Činjenica je, koju ne treba posebno dokazivati, da nitko ne čita neki roman, npr. *Proces* Franza Kafke, kao svoj prvi susret s književnošću. Ako bi se tome i moglo prigovoriti da svatko ipak jednom ima svoj prvi susret s književnošću, lako je odgovoriti da s takvim prvim susretom ne smije računati ni autor, a još manje teoretičar, jer u svom prvom susretu naš hipotetični čitalac svakako ne bi čitao roman kao roman, nego bi ga čitao kao istinitu obavijest o nečijem životu, ili bilo kako drugačije, ali svakako ne kao umjetničku književnost o kojoj on nema nikakva iskustva, pa ni prethodno razumijevanje koje bi ga uvjerilo da čita upravo književnost. Čitalac *Procesa*, dakle, već unaprijed zna da čita roman, a tek onda sudi o tome da li je taj roman dobar, odnosno vrijedan i da li uopće zaslužuje da se čita. Ako je on *Proces* doista pročitao do kraja, ako ga nije odbacio nakon prvih stranica, to znači da *Proces* odgovara njegovoj predodžbi ne samo o tome kakva treba da bude dobra književnost, nego i kakav treba da bude roman kao roman. Predodžba pak o tome kakav treba da bude roman naravno nije nikakva izgrađena teoretska svijest o tome što je roman, ali je sasvim dovoljan okvir unutar kojeg se kreće čitaočeva pažnja. Kada čak čitalac misli da roman čita samo zato jer je vjeran zbilji, on tako misli jer već ima utvrđen obzor u kojem smatra da je nešto takvo kao što je svijet romana *Proces* uopće moguće: i sama je zbilja već unaprijed prihvaćena onako kako je prikazuje određeni tip književnog prikazivanja, naravno ako je riječ o onom dijelu zbilje koji naš hipotetični čitalac smatra podobnim da bude prikazan upravo u romanu. U tom smislu treba tražiti i objašnjenje zašto lik Josefa K. npr. ne spada u ep, ni u baladu, pa ni u novelu: tom liku treba jedan tip romana, kao što Ahilu treba ep, a Amadisu sasvim drugi tip romana.

Može se činiti da je ova tvrdnja o očekivanoj zbilji, tj. o već unaprijed prihvaćenom modelu zbilje koja ulazi baš u roman, pretjerana s obzirom da književnost sve može uzeti za predmet obrade, i da suvremeni čovjek doista manje no ikad biva vođen u shvaćanju zbilje upravo književnošću. Međutim, iako se ovaj element očekivanja prilagođenog vrsti, uzet izdvojeno, čini ponešto uveličan, ipak treba podsjetiti da u slučaju npr. kriminalističkog romana i njegovih čitalaca ovu dimenziju, koju želimo objasniti, i nije tako teško razlučiti. Čitalac kriminalističkog romana, vrste koju je lakše predočiti na razini same vrste jer nema sve one dimenzije smisla i vrijednost koje ima npr. *Proces*, jednostavno ne smije čitati kriminalistički roman kao da on odražava zbilju zločina. On to ne

smije jer zbiljski zločin i zločin kriminalističkog romana uopće nisu fenomeni iste vrste. Čitalac kriminalističkog romana doduše može vidjeti i stvarni zločin kao da je zločin u romanu, ali on to vidi i može vidjeti tek iz svog dobro zatvorenog stana koji čuva kako-tako stabilan državni poredak. Čak će i apologet kriminalističkog romana priznati da područje kriminaliteta, područje koje zahvaća i transformira kriminalistički roman, jedva da obuhvaća jedan mali dio zbiljskog kriminaliteta, a da prezentiranje mehanizma istrage znači transformaciju koja može grdno razočarati onoga tko po tom uzoru očekuje i istragu u zbiljskom zločinu.

Rečeno sasvim načelno: ako prihvatimo da književno djelo netko čita i razumije, on ga može čitati i razumjeti samo ako u tom djelu postoji nešto osim individualiteta i originalnosti, nešto što omogućuje razumijevanje. Naravno da ne možemo tvrditi kako je to što omogućuje razumijevanje isključivo tradicija književne vrste,[1] ali je isto tako nemoguće osporiti da u cjelokupnoj tradiciji koja omogućuje razumijevanje tradicija književne vrste čini izuzetno važan faktor. Tradicija je vrste, naime, pogodna da čuva uzorke tematike, karaktera i problematskih zahvata baš kao i formalnih osobitosti, pa ti uzorci služe kao slike zbilje u koje ulazi sve ono što djelo govori. Prosječan čitalac nesvjesno prihvaća kalup vrste sve do tog stupnja da, kada jednom, zbog bilo kojih razloga, i sâm odluči umjetnički opisati svoj vlastiti, individualan i pojedinačan, pa prema tome i originalan život, redovno piše nešto što je krajnje općenit, nevlastit, neoriginalan, na sheme i opća mjesta sveden roman.

Nema sumnje da svaka teorija proznih književnih vrsta treba da o toj snazi konvencije vodi računa ne manje no o teškoćama razvrstavanja proznih djela po nekim općeprihvatljivim karakteristikama vanjskog oblika ili tematike. Takva snaga, nadalje upućuje da pojam književne vrste kojim se služe teoretičari, povjesničari književnosti i književni kritičari može imati najmanje dva različita značenja: jednom je to pojam dobiven razvrstavanjem cjelokupnog područja umjetničke proze na nekoliko načelnih tipova (u tom se smislu npr. epika u prozi dijeli na roman, pripovijetku i novelu, odnosno eventualno i esej); drugi put to je pojam dobiven empirijskom klasifikacijom određenih djela koja se svrstavaju u skupine po sličnosti (tu je bolje upotrebljavati termin »žanr« jer kriminalistički roman, historijski roman, esej ili putopis predstavlja pretežno historijski ili pretežno tipološki uvjetovane grupe djela). Ako i ne ulazimo u sve varijante navedenih postupaka za utvrđivanje rodova i vrsta (odnosno žanrova),[2] sa svim načelnim konzekvencijama za jednu opću teoriju književnih rodova, biva jasno da roman određen kao epsko djelo u prozi nikako ne može imati čvrstoću kalupa o kojoj smo govorili, dok s druge strane, određivanje pojedinih »čvrstih« književnih vrsta, kao što su renesansna novela ili roman struje svijesti, nikada neće pokriti cjelokupno područje umjetničke proze: ovaj posljednji postupak, naime, ne može dovesti ni do nekog shvaćanja umjetničke proze u cjelini, niti pak može izbjeći navođenje primjera koji ne pripadaju ni jednoj od čvrstih konvencija, a koji su isto tako brojni kao i primjeri pripadnosti relativno čvrstoj tradiciji književnih vrsta.

Zbog toga valja upozoriti da se ove dvije tendencije u shvaćanju književnih vrsta ukrštaju na takav način da praktično ni jedan pojam književne vrste nije

određen apsolutno ni na način empirijske morfologije niti na način spekulativne tipologije. Posebno to treba upozoriti, jer danas kao da prevladava mišljenje kako su spekulativne tipologije, odnosno načelna razvrstavanja preživjela te se u potpunosti valja osloniti na iskustvo kojim određujemo sličnost pojedinih književnih djela i na taj način zaključujemo o postojanju književnih vrsta i rodova. Književna vrsta bi prema tome bila uvijek kategorija ograničena zapažanjem sličnosti, a njezina bi se sudbina mogla bilo pratiti dijakronijski s obzirom na vremenski kontinuitet pojavljivanja mnogih djela sličnih osobina, bilo opisati sinkronijski s obzirom na jedan vremenski presjek u kojem se mogu zapaziti određene sličnosti i razlike.[3] Pri tome, međutim, nikada načelno ne može biti objašnjeno zašto se upravo određene karakteristike književnih djela uzimaju kao karakteristike koje konstituiraju književnu vrstu, a ne kao karakteristike koje konstituiraju umjetničku vrijednost, individualitet i originalnost, odnosno ne može biti objašnjeno što zapravo, vrstu čini vrstom. Ako npr. kriminalistički roman čini vrstom istraga i objašnjenje kriminalističkog slučaja koji je u početku zagonetan, ne bi li kriminalistička drama i kriminalistička novela morale pripadati istoj grupi književnih djela kojoj i kriminalistički roman, jer je navedena njihova osobitost dominantnija za određivanje vrste od duljine, kratkoće ili onih karakteristika koje pripadaju dramskom tekstu? Ako razlikujemo kriminalistički roman od kriminalističke novele, što je sadržano i u samim njihovim imenima, to znači da ipak priznajemo da su karakteristike romana i karakteristike novele nadređene onima koje smo spomenuli kao opće karakteristike kriminalističke proze, te da, prema tome, ipak poštujemo jedno načelo općeg razvrstavanja koje bismo, ako smo do kraja dosljedni u empirijskoj koncepciji vrste kao grupe najsličnijih djela, morali osporiti.

Tako bi preostao zaključak da prozne književne vrste doduše treba shvatiti kao iskustvom zapažene grupe pojedinih djela, ali da pri tom grupiranju tradicija deduktivnih tipologija igra ulogu koja se nipošto ne smije zanemariti. Svaka koncepcija književnih vrsta mora, dakle, imati u vidu i razvrstavanje umjetničke proze po općim načelima i svrstavanje pojedinih književnih djela u pojedinu proznu vrstu po iskustvu ovisno o pojedinačnim slučajevima. No, ako pri tome pripazimo da ne pomiješamo dominaciju određena aspekta u ovom ili onom postupku, može se ipak unijeti nešto više svjetla u zamršeni splet problema koje izaziva pitanje: Koje zapravo prozne vrste možemo razlikovati?

Jasno je, prije svega, da je nabrajanje svih vrsta koje spominju pojedine teorije nemoguće kako zbog načelnih tako i zbog sasvim praktičnih razloga. Moramo zato pokušati izdvojiti one vrste o kojima uglavnom govore teoretičari književnosti, koje najviše spominju povjesničari književnosti i kojima se najčešće služe književni kritičari. Dobili bismo tada otprilike ovakav rezultat:

Prvo treba spomenuti roman, koji se dijeli na niz podvrsta ili tipova razvrstanih po historijskim, morfološkim, tematskim, idejnim ili nekim drugim dominantnim osobinama. Zatim treba navesti novelu s uglavnom historijskim ili tematskim podvrstama, pripovijetku kao prijelazni oblik između romana i novele, pa memoare, biografiju, putopis, kroniku, dnevnik i zasebno esej, pri čemu su sve ove vrste, osim novele, donekle neodređena statusa, najčešće na granici umjetničke i znanstvene proze. Na kraju treba govoriti o legendi, bajci, i

sagi kao o proznim vrstama koje književna kritika, pa i teorija često označuje poetskim, a na kraju o vicu, poslovici i zagonetki kojih je prozni karakter, zbog kratkoće i čestih zvukovnih efekata, najčešće dovođen u pitanje.

I u ovakvu pregledu, koji niti je iscrpan niti pretendira na sustavnost, mogu se zapaziti barem tri razine razvrstavanja, od kojih svaka za se upućuje problematiku proznih književnih vrsta u drugom pravcu; svaka određuje samo neke ustaljene vrste, dok je potpuno neprikladna za određivanje drugih vrsta. Prva je takva razina vezana uz tradiciju načelnog razvrstavanja književnosti na tri ili četiri osnovna književna roda: epiku, liriku, dramatiku i, eventualno, didaktiku. Takva podjela književnosti, koja se uvijek poziva na neke izvanknjiževne, najčešće antropološke, kategorije (npr. osnovne ljudske mogućnosti izražavanja ili tipove čovjekova odnosa prema svijetu), umjetničku prozu stavlja u isti rod s epikom, te taj »razred«: epiku u prozi, dijeli redovno na dvije ili tri osnovne vrste: roman, pripovijetku i novelu. U njoj su vrste na prijelazu prema znanstvenoj prozi redovno u posebnu statusu; one pripadaju didaktici, ili se, u rigoroznim podjelama, stavljaju izvan prave umjetničke književnosti. Tim je, uglavnom, područje umjetničke proze kao predmeta znanstvenog proučavanja donekle suženo na pripovjednu prozu, a samo je razmatranje upravljeno prema vezama i sličnostima epskih vrsta, kao što su ep ili balada, s romanom i novelom. Teškoće uglavnom proizlaze iz shematske neodređenosti pojmova romana i novele, izvedenih iz općih načela, ali se one pokušavaju umanjiti iscrpnim klasifikacijama romana, pa se u brojnim tipovima romana redovno pokušava konstituirati i onaj pojam vrste koji bi mogao poslužiti kao čvrsta tradicionalna shema. Vrste kao dnevnik, saga ili vic u ovom razvrstavanju zapravo svog pravog mjesta ne mogu imati.[4]

Druga je razina ona u kojoj se iskustveno, redovno na temelju historijskog materijala, pokušavaju odrediti vrste kojih je značenje unaprijed relativirano s obzirom na područje cjelokupne umjetničke proze. Takve se vrste mogu shvatiti prije svega kao pomoćno sredstvo prilikom svih kritičkih, književnopovijesnih, pa u nekom smislu i književnoteoretskih zaključivanja. Tako npr. uz različite vrste romana koje imaju, da tako kažemo, status posebnih književnih vrsta (kriminalistički roman, viteški roman, pikarski roman, robinzonada) ravnopravno nastupaju i kronika, dnevnik, neke vrste eseja i ostale grupe djela, ako se u njima mogu zapaziti odgovarajuće konstante u nekim književnim postupcima. Na isti način tu pripadaju i vrste kao saga, legenda, bajka ili basna u prozi, jer u njima, bez obzira na ponešto drugačije porijeklo, mogu pripasti u tom razvrstavanju određene zamjetljive konstantne osobine. Gotovo je nemoguće, međutim, s tog stajališta obrazložiti zašto nazivi kao »roman« ili »novela« imaju uopće neko utvrdivo općenito značenje.[5]

Treća problematska razina s koje se određuju prozne vrste proizlazi iz razlike između legende ili sage s jedne, a romana i novele s druge strane. Premda je ta razlika na prvi pogled samo historijska (legenda se kao hagiografija odnosno *vita* može shvatiti kao vrsta Srednjeg vijeka, dok je roman vrsta Novog vijeka), ona postaje i načelna ako historiziramo i sam pojam umjetničke proze, za što postoje mnogi opravdani razlozi. Stoga bismo opet s pravom mogli reći kako saga ili bajka nisu vrste koje pripadaju umjetničkoj prozi, ali time iskrsava

opasnost da čak i neke suvremene vrste s izraženim karakteristikama, kao što su suvremena bajka, vic ili modernizirani oblik basne, ispustimo iz vida. Svojevrsni romanocentrizam suvremenih razmatranja o prozi stoga može voditi do toga da previdimo određene čvrste sheme koje neki tipovi romana preuzimaju upravo iz spomenutih vrsta. No ako opet roman odredimo isključivo u historijskoj dimenziji, o erotičkom romanu helenizma uopće ne bismo smjeli govoriti, a baš je taj tip romana u mnogome važan za razumijevanje romana kao romana.

Za objašnjenje ove posljednje problematske razine osobito je poticajno djelo *Jednostavni oblici* Andréa Jollesa, u kojem su navedene teškoće oko historijskih ili teoretskih razvrstavanja umjetničke proze, odnosno grupiranja proznih književnih djela, većim dijelom uklonjene razlikovanjem jednostavnih i složenih oblika. Svaki je od jednostavnih oblika određen nekim bitnim osobitostima zahvaćenog realiteta, pri čemu takvi jezični oblici služe ujedno kao svojevrsna osnova iskustvena svijeta: u njemu nema razlike npr. između mita i povijesti, legende i istine, te je njihova funkcija doduše neumjetnička u smislu našeg modernog shvaćanja umjetničke književnosti kao artificijelne djelatnosti pojedinca, ali je zato, s druge strane, njihov položaj u životu naroda kojem pripadaju značajniji od položaja suvremene umjetničke književnosti. Ti oblici služe kao neka vrst životne orijentacije: tako mit npr. odgovorima na bitna pitanja geneze postavlja okvir u kojem se uopće možemo nešto životnovažno pitati, a legenda upućuje na uzorak idealnog načina života prema kojem se mjeri dobro i zlo. Također u svakom obliku postoji određeni način kako se stvarno zbivanje »sabija« u pojedinačne predodžbe kojima odgovaraju »jezični gestovi« (*Sprachgebärden*), a ovi se opet manifestiraju u aktualiziranim ostvarenjima pojedinog jednostavnog oblika: lik sveca kao opredmećenje vrline ostvaruje npr. legenda, aktualizirano ostvarenje je starokršćanska *vita*, svečeva djelatnost je čudo, simbolički predmeti relikvije, a jezični gest npr. kotač s oštrim noževima kao simbol mučeništva.[6]

Od posebne je važnosti za problematiku razlikovanja književnih vrsta Jollesovo upozorenje kako jednostavni oblici pripadaju određenim povijesnim razdobljima, razdobljima u kojima oni čine integralni dio svakodnevna životnog iskustva, ali da oni ipak na neki način perzistiraju i nakon što prestaju vrijediti bitne okolnosti njihova izvornog nastanka. Tada oni postaju shematizirani, »izrođeni« oblici, oblici u kojima izvorna moć stvaralaštva samog jezika biva nadomještena rudimentarnim ostacima sheme koja više ne sadrži život, nego surogat života. S raspadom srednjovjekovnog svijeta npr. nastaje najprije legenda s antiherojem kao što je Don Juan, a u suvremenom svijetu shema živi u novinskim izvještajima o slavnim glumcima ili sportskim rekorderima. To znači da bi na razini problematike književnih vrsta bilo moguće razlikovati najprije između jednostavnih oblika i umjetničkih oblika, a zatim i između izvornih jednostavnih oblika, kojima bi pripadale npr. povijesno locirane legende ili sage, i izrođenih jednostavnih oblika koji se i danas razvijaju u brojnim vrstama tzv. zabavne književnosti. Osim toga, književno-umjetničke vrste mogu se shvatiti na osnovi umjetne razrade i kombinacija jednostavnih oblika, pri čemu već aktualizirana moć jezika služi novovjekovnom književniku kao oblikovana zaliha građe. Tako možemo tražiti npr. u kriminalističkom romanu ostatke jednostavnog

oblika zagonetke, a rudiment prazne shematike može se prepoznati u čvrstoći kalupa npr. suvremenih sentimentalnih romana tzv. zabavne književnosti.

Ako, stoga, imamo podjednako u vidu razlikovanje problematskih razina u utvrđivanju pojedinih književnih vrsta kao i Jollesovo učenje o jednostavnim oblicima, možemo upozoriti na slijedeće:

Prvo; studij proznih književnih vrsta ne može se ograničiti isključivo na područje umjetničke proze. Kako je, naime, i sam pojam umjetničke proze relativno kasnog porijekla, njegova upotreba u istraživanju izvora i nastanka određenih tradicija književnih vrsta može skrenuti pažnju s bitnih osobina za oblikovanje vrste na one osobine koje pripadaju tek kasnijim, modernijim pojmovima umjetnosti kao individualnog i originalnog stvaralaštva te tako prirodno nisu pogodne za određenje književnih vrsta. Tako porijeklo umjetničke proze, osobito u smislu manje-više čvrstih konvencija, konvencija koje su postale konstitutivne za obrazovanje relativno čvrstih vrsta, valja tražiti, s jedne strane, u tvorevinama usmene predaje kao što su bajka, mit ili saga, a s druge strane, u historiografiji, govorništvu i filozofiji. Pri tome valja imati na umu da osobito historiografija i filozofska književnost razvijaju određene i formalno razlučive oblike izražavanja, kao npr. Platonovi dijalozi ili neka logografska djela, koji će kasnije ući u konvenciju umjetničke proze. Također i govornička književnost, a osobito kasnije razvijena refleksija o toj književnosti, refleksija koja je dovela do iscrpnog studija sredstava izraza i načina komponiranja, igrala je u oblikovanju svijesti o potrebi kalupa koji služe u nekoj mjeri kao osnove za oblikovanje književnih vrsta, posebno važnu ulogu. Tzv. historijski aspekt na književne vrste tako ovdje nije samo neophodan u smislu konstatacije o postojanju određenih vrsta za svako povijesno razdoblje, nego je neophodan i za načelnu teoriju književnih vrsta, jer svaka takva teorija mora respektirati prožimanje pojma umjetničke književnosti sa shvaćanjem književnosti kao svakog kultiviranog govora.

Drugo; razvrstavanje cjelokupnog područja umjetničke proze, ako se već pokuša izvesti na temelju nekih načela stanovite tipologije, treba da prethodno uspostavi pojam umjetničke proz, respektirajući pri tome isključivo načelno stajalište, a ne sav poznati materijal. To znači da porijeklo pojma umjetničke proze u shvaćanju književnosti kao umjetnosti može osvijetliti npr. razlikovanje romana, novele i eseja kao bitnih proznih rodova, ali tada njihove karakteristike treba da budu određene na globalnom planu, što će reći da moramo, služeći se tim pojmovima, raditi s određenim zamislima idealnih tipova koji se u zbilji najčešće uopće ne pojavljuju u čistom vidu. Empirijske vrste tada se mogu studirati tek u odnosu prema tim idealnim tipovima, odnosno načelna tipologija samo olakšava snalaženje i spoznaju empirijskih vrsta koje se javljaju sa širokim mogućnostima kombiniranih i prijelaznih tipova. Roman u tom smislu može biti određen npr. kao veliki epski oblik u prozi, ali to određenje vrijedi tek ako je utvrđeno na jednoj načelnoj razini općeg shvaćanja književnosti, tj. ako odgovara na pitanja što je to proza, što je epika i što znači veličina u morfološkom smislu (što npr. znači veličina s obzirom na tematske, kompozicijske i ostale zahtjeve cjelokupne organizacije pojedinog književnog djela). Tek pri tako objašnjenim pojmovima biva, naime, jasno da neke konvencije pojedinih podvrsta romana

mogu slijediti i drugačije oblikovne tradicije od onih koje pripadaju upravo romanu, (npr. konvencije preuzete iz dramatike, iz stihovanih djela ili iz kompozicijskih sustava manjih oblika), a da se ipak može govoriti, na temelju pretežno dominirajućih karakteristika, o romanu-eseju, romanu struje svijesti, kriminalističkom romanu ili romanu-poemi npr.

I treće, neophodno je u razlikovanju vrsta umjetničke proze imati u vidu i kvalitetu, barem u onom smislu u kojem je sugeriran sam pridjev »umjetnička«. To nipošto ne znači da određene prozne vrste koje bismo teško mogli načelno nazvati umjetničkim, kao brojne vrste zabavne književnosti, valja potpuno obezvrijediti u svakom smislu. S vrlo velikom čvrstoćom sheme koja pripada vrsti nastupa danas cijeli niz vrsta kao što su sentimentalni roman, roman divljeg zapada, pornografski roman ili odgovarajuće vrste novela, te i njihovo proučavanje može bez sumnje razjasniti neke karakteristike književne vrste kao književne vrste. To proučavanje, međutim, ne može poslužiti uvijek za načelno rješenje problema vrste uopće, jer te književne vrste nemaju sve dimenzije koje su ipak neophodne za raspravu o *umjetničkoj* književnosti. U tom okviru plodonosno je zato razlikovanje jednostavnih i složenih književnih oblika, pogotovo ako se ono razvije u daljnje razvrstavanje na izvorne jednostavne oblike koji pripadaju određenim povijesnim razdobljima i izrođene jednostavne oblike koji načelno pripadaju drugim povijesnim razdobljima. Tada, naime, uzajamni odnosi artificijelne svijesti stvaraoca i naslijeđenih tematskih konvencija, s jedne strane, i shema nastalih na temelju izvornih jednostavnih oblika, s druge strane, mogu u mnogome pomoći razjašnjavanju onoga što pripada kao bitna osobina pojedinim proznim književnim vrstama.

IV DIO

ANTICIPACIJA I DESTRUKCIJA — JOSEPH CONRAD: SRCE TAME

1.

Kako je *Srce tame* objavljeno 1902, dakle na samom početku našeg stoljeća, barem dvije osobine tog djela pravi su izazov povjesničaru književnosti. Prva se odnosi na izbor teme u širem kontekstu, u takvom kontekstu kakav ne može izbjeći nijedna analiza književnog djela ako ne želi osporiti bilo kako zamišljenu vezu između zbiljskog života i književnosti. Conradov „problem" u *Srcu tame*, s tog aspekta gledano, zapanjuje suvremenošću. Bez obzira, naime, kako shvatili i tumačili odnos različitih kultura i kolonijalni prodor koji izaziva sukobe na različitim razinama razumijevanja, izuzetna važnost i način viđenja različitih kultura u *Srcu tame* jedva se čini mogućim prije povijesnih iskustava koja je evropska civilizacija imala — i o kojima je počela razmišljati — tek *nakon* sloma tradicionalnog kolonijalnog sustava koji na početku stoljeća još uvijek bijaše u *usponu*. Karakter glavnog lika, Kurtza, osim toga, „na čijem je stvaranju sudjelovala čitava Evropa"[1] doista je frapantno nalik nekoj skici Hitlera u malom, a njegova bezgranična volja za moć, koja samu sebe slama u unutarnjim protuslovljima, mnogo više odgovara znatno kasnijem shvaćanju i kritici ničeanske filozofije nego interpretaciji u smislu ekspanzije vitalizma koja je prevladala — i koja je u tom smislu bila osporavana — početkom stoljeća. Conrad tako kao da je „pogodio" nešto što će tek mnogo kasnije postati aktualnim kako na planu samih povijesnih zbivanja, tako i na planu filozofske refleksije o tim zbivanjima.

Druga se zbunjujuća osobina *Srca tame* odnosi na književnu tehniku. Premda već početak našeg stoljeća obiluje tzv. književnim eksperimentima, jer je već *fin de siècle* napustio obrasce realizma, u *Srcu tame* je s neobičnom jasnoćom postavljen, pa na određen način i riješen, središnji tehnički problem oblikovanja modernih narativnih književnih vrsta. U Conradovoj noveli tako, npr. čitamo:

„Ali Marlow nije bio tipičan (izuzevši sklonosti da priča), i za njega smisao događaja nije bio unutar ljuske kao jezgra, nego izvan nje, obavijajući priču koja ga je iznijela samo kao što jàra drhti oko žeravice, slično onim maglovitim prstenovima što ih katkad izazove nezemaljska svjetlost mjesečine."[2]

Ne treba, dakako, preuveličati teorijsku važnost ovog iskaza jer je on ipak samo dio književnog teksta, ali se ne može zanemariti da su u njemu sadržani najvažniji tehnički uvidi koje je — što je izuzetno važno — *Srce tame* na svoj

način i ostvarilo: smisao događaja više nije „jezgra života", stanovito pripovijedanje ostaje, ali ono ne iznosi neku već u zbilji oblikovanu strukturu, nego tu strukturu tek stvara jer oblikuje „prstenove svjetla" unutar kojih nema ništa (ili barem ne znamo ima li čega), ali koji svojim sjajem daju sliku bitno različitu od one kakva pripada „danjem svjetlu".[3]

Ako tome dodamo da je dominantni književni postupak, kojim se postiže takvo slojevito osvjetljenje, mijenjanje perspektive pripovjedača i uokviravanje u kojem iščezava neposrednost iskaza, naivno uvjerenje da pripovijedanje „ide" od pripovjedaču poznatog smisla događaja prema onom smislu kojeg čitaoci treba da razumiju izravno se obrće: priča se odvija od nejasnog naziranja nekog smisla događaja, koji je „tajna" slušaocima, do otvorenog i jasnog priznanja da je taj smisao „tajna" i pripovjedaču. Pri tome takav postupak do te mjere prožima *Srce tame* da ono postaje uzorkom otvorenog i jasnog priznanja da je taj smisao „tajna" struktura moderne umjetničke proze. Conrad tako kao da nije samo „pogodio" jednu dominantnu tehniku moderne proze nego je i tom tehnikom ovladao do virtuoznosti koju ni kasniji razvoj nije uspio bitno premašiti.

Prihvatimo li takav način razmišljanja o karakteristikama Conradova djela *Srce tame*, na prvi pogled privlačno zvuči riječ „anticipacija". Pojam anticipacije nas izravno uvodi u temeljne misaone okvire ideje o avangardi, jer premda avangarda u užem smislu riječi (kao pokret, kao razdoblje ili kao orijentacija) nastaje kasnije i s mnogo izraženijim naglaskom na rušenju estetske funkcije književnosti, koja je kod Conrada i u intenciji i u obradi još sačuvana, ipak je osnovna vrijednosno-orijentacijska shema avangarde neodrživa izvan zamisli o „pogađanju" budućnosti, a Conradova anticipacija kao da se, eto, može čak i verificirati.

Pretpostavivši avangardno značenje *Srca tame* pretpostavili smo, međutim, ujedno i nešto poput dvostruke originalnosti tog djela koje je s jedne strane novo u onom smislu u kojem je novo i originalno svako vrijedno književno djelo, a s druge je strane novo i u smislu novog izbora relevantne tematike i uspjele upotrebe nove književne tehnike. Kako se, dakle *Srce tame* pojavljuje na početku nekog niza književnih djela koji opisujemo zajedničkim, tobože vrijednosno neutralnim pojmovima kao novu strukturu, njegova originalnost nije samo individualna nego je i epohalna. Tu epohalnu originalnost uočavamo, opet, na temelju pretpostavke — koju tako rado proglašavamo činjenicom — da je Conrad anticipirao budući razvoj umjetničke proze. Pokušamo li tu tezu izvesti sa svim njezinim konzekvencijama, Conradova anticipacija lako dobiva metafizičke dimenzije epohalne novosti koje dostojno „uokviruje" jedino mit o avangardi.

No, s druge strane gledano, ako smo već prihvatili ideju o epohalnoj originalnosti *Srca tame*, podjednako se lako otvara i sasvim drugačija perspektiva razmišljanja, naprosto ako promijenimo „pravac" orijentacije. Ako je *Srce tame* barem u dva bitna aspekta zaista u toj mjeri novo, ono je moralo, opet u epohalnom smislu, osporiti sve što je staro. Originalnost svakog vrijednog književnog djela, naime, zahtijeva da ono bude novo u tom smislu što ono mora u nekoj mjeri odstupiti od starih konvencija, pa epohalna originalnost prirodno

zahtijeva da to odstupanje bude tako veliko da se ne može razumjeti nikako drugačije nego kao *destrukcija* starih konvencija.

Uobičajeno razmatranje svojevrsne dijalektike starog i novog u književnom djelu dobiva tako još jednu „dodatnu" dimenziju: epohalno novo književno djelo mora nametati i nove kôdove razumijevanja, a time ono i radikalizira problem vlastitog prihvaćanja; izgrađujući novo, ono razara staro. Sa stajališta konvencija koje su važile kao kôd na temelju kojeg se razumije i prihvaća umjetnička vrijednost, pa prema tome i individualna originalnost, napuštanje konvencija nužno je destrukcija koja pogađa i same uvjete umjetničkog stvaranja, pa se stoga ne može drugačije nego negativno odrediti. Nove konvencije koje je, pretpostavimo, stvorio Conrad, mogu tako anticipirati budući razvoj umjetničke proze, ali taj je razvoj s obzirom na snagu, veličinu i dužinu tradicije u kojoj je ostvareno toliko toga doista vrijednog, teško odrediti drugačije nego kao opadanje, odnosno kao *dekadenciju*. Obrazložimo li takvu ideju, lako je zaključiti kako destruktivni karakter *Srca tame* dobiva svoje konačno tumačenje jedino u okvirima mita o dekadenciji.

Kad smo tako povezali pojmove anticipacije i destrukcije s mitovima o avangardi i dekadenciji, dobili smo okvire misaone sheme u kojoj jedino zbunjuje što se protuslovlja uzajamno podupiru umjesto da se isključuju: u Conradovom *Srcu tame* prisutna je i anticipacija i destrukcija, a tumačenje se može poduzeti bilo s aspekta avangarde, bilo s aspekta dekadencije, pa da ipak bude „sve sačuvano", jedino što sve dobiva opći pozitivan ili opći negativan „predznak". Tom se načinu mišljenja nije lako oduprijeti jer ga uokviruje mitska konstrukcija, odnosno jedna paradigma mišljenja o književnosti koju bismo mogli nazvati „devetnaestostoljetni mit povijesti književnosti".

Navedeni paradoksi anticipacije i destrukcije, naime, nastaju tek ako unaprijed prihvatimo ideju zakonitosti književnog razvoja koji se shvaća kao kontinuitet u kojem je „na početku" genijalni stvaralac koji objavljuje umjetničku istinu, a zatim slijede njegovi nastavljači koji ponavljaju tu istinu, do idućeg genijalnog stvaraoca. Nije ovdje mjesto da se raspravlja o izvorima takvih uvjerenja.[4] Ovdje je potrebno samo upozoriti da je moć tih uvjerenja i danas velika, pa se zamke analize anticipacije i destrukcije u okvirima mitova o avangardi i dekadenciji ne mogu izbjeći time što se neka konačna vrijednosna određenja cjelokupnih epoha i pravaca razvoja naprosto odbacuju kao „krivo postavljena pitanja". Ne radi se, naime, o tome što se smije i što se može vrednovati, nego se radi o samoj ideji povijesti književnosti, pa u tom smislu istaknimo — zasad samo u heurističke svrhe i bez obrazlaganja — načelo *slučaja*. Zašto da epohalnu originalnost ne shvatimo naprosto kao posljedicu individualne originalnosti koja zbog niza slučajnih okolnosti postaje uzorkom budućeg razvoja? Conradova veličina time nipošto nije umanjena, *Srce tame može* biti genijalno djelo — ako ga već takvim hoćemo nazvati — ali je dijalektika anticipacije i destrukcije u njemu načelno iste vrste kao u bilo kojem drugom uspjelom umjetničkom djelu. Potrebno je jedino utvrditi zašto i kako Conradov izbor teme i njegova književna tehnika mogu biti primjer za određene promjene u umjetničkoj prozi. Te je promjene tek kasnije recepcija i naknadna interpretacija uspostavila kao početak novog književnog

toka, pa su one postale uporišta određenih shvaćanja o modernoj prozi. Ta se uporišta, međutim, nipošto ne moraju uokviriti upravo u mitove o avangardi i dekadenciji.

2.

Originalnost djela koje stoji na početku nekog niza novog tipa književnosti može se zapaziti u aspektu književne vrste, u aspektu književne tehnike (koja može biti zajednička različitim književnim vrstama) i u aspektu tematike. Ti se aspekti naravno ne mogu strogo odvojiti, niti oni čine jedinu mogućnost da se analitički zahvati problem originalnosti koja ima u nekom smislu epohalno značenje. Očito je da aspekt književne vrste uključuje i književnu tehniku i tematiku, a da originalnost, koja može dovesti do takvog stupnja uvažavanja da zbog njega nastaje čak i nešto poput novog obrasca književne tradicije, može biti izražena na nekom planu za koji ni vrsta, ni tehnika, niti tema nisu najpogodniji aspekti analize. Ponekad bi valjalo govoriti o promjeni funkcije književnosti ili o visokom stupnju koherencije svih elemenata djela, a ponekad su navedeni aspekti očito tako međusobno uvjetovani da bi ih doista bilo uzaludno pokušati svakog napose razmatrati. Ipak, bez obzira što je izbor upravo tih aspekata i njihovo relativno razdvajanje heurističke naravi, razlikovanje između razine književne vrste, razine književne tehnike i tematske razine može biti korisno ako zbog ičega a ono zbog toga što ti pojmovi nisu unaprijed opterećeni nikakvim vrijednosnim sudovima, niti nekim „pristupom" koji bi već unaprijed sugerirao gdje je težište originalnosti.

Prvo je, dakle, pitanje u tom obzoru: Kojoj književnoj vrsti Conradovo *Srce tame* zapravo pripada? Odgovor da je *Srce tame* pripovijetka koji bi se mogao nametnutni unutar našeg manje-više prihvaćenog terminološkog sustava i koji bi se mogao na ovom primjeru donekle uskladiti i s engleskim i s njemačkim terminima[5] — očito nas ne može zadovoljiti tako dugo dok ne kažemo što je zapravo pripovijetka, kakva je to književna vrsta, koje joj osobine pripadaju i u kojoj mjeri takve osobine ima i *Srce tame*. No, naš zahtjev da se o originalnosti *Srca tame* raspravlja na razini književne vrste tu odmah, čini se, postaje utopijom, jer ni minimalno slaganje o tome što je zapravo pripovijetka ne postoji, a takvog opisa pripovijetke, kakav bi omogućio uočavanje eventualnih odstupanja od konvencije te vrste kod Conrada, naprosto nema. Postoje, doduše, neki opisi pojedinih žanrova pripovjedaka ili pak pokušaji razlikovanja pripovijetke od novele, ali u njima jedva da je sadržano išta važno za našu temu, budući da, s jedne strane, užim određenjem žanra ne možemo ništa započeti ako se radi o epohalnoj originalnosti na širem prostoru evropske književnosti, a s druge strane, šire određenje koje se svodi na zamisao o „srednje dugačkoj prozi" opet je toliko općenito da je u našem slučaju sasvim bez značenja.

Ipak, baš ovo „prazno" određenje daje neke poticaje razmišljanju, ako se, naime, upitamo najprije o njegovom porijeklu, a zatim i o tome kako je ono uopće održivo. Očito je da je takva „prazna" definicija pripovijetke nastala iz neke nužde, a ta je nužda posljedica činjenice što se između velike i male prozne

vrste uglavnom dosta lako pravila razlika na širem prostoru književnosti evropskog kulturnog kruga, dok se pripovijetka pojavila kao nešto što ne spada „ni amo ni tamo"; pripovijetka nije ni roman, a nije ni novela. ovdje naravno možemo zanemariti oblikovanje pojedinačnih konvencija koje su određivale tipove kraćih proznih vrsta i koje su dovele do povijesno prepoznatljivih žanrova, kao što su npr. renesansna novela ili romantična pripovijetka. Za nas je sada dovoljna generička razlika između novele i romana, ako, naime, ta razlika može omogućiti da doista uočimo nešto u čemu se razabire novost *Srca tame* na razini književne vrste.

Za uočavanje takve generičke razlike možemo najprije izabrati dva obrasca. Neka to bude Boccacciov *Dekameron* i Cervantesov *Don Quijote*. Kako nas zanima opći prostor književnosti evropskog kulturnog kruga — jer nas zanima i originalnost *Srca tame* u tako širokom prostoru — takav se izbor sâm sobom nameće i odmah upozorava na one sličnosti i razlike koje su važne za naše razmatranje. Oba su djela epohalno originalna, oba su uzorci nove tradicije, oba nastaju u renesansi i suprotstavljaju se na razini književne vrste srednjovjekovnim konvencijama, odnosno u srednjem vijeku dominantnim književnim vrstama. Oba, osim toga, imaju karakterističnu dimenziju humora, odnosno ironije, i oba pripovijedaju o događajima koji su karakteristični za neke ljudske sudbine. Njihova je razlika na ovoj generičkoj razini razmatranja jedino u samostalnosti njihovih sastavnih dijelova i u kompozicijskim načelima koja tu samostalnost u jednom slučaju dokidaju, a u drugom je uspostavljaju čak kao uzorak nove književne vrste, novele. Načela povezivanja pojedinih narativnih cjelina — nazovimo ih „pričama" — u *Don Quijoteu* su takva da dovode do integrirane tvorevine, nazvane „roman", a u *Dekameronu* ostaju „vanjska" i svode se na opći okvir i njegove „ostatke" u pripovijedanju, pa priče tako ostaju onakve kakve jesu, s time što upravo zbog okvira — premda, naravno i zbog nekih drugih svojih osobitosti — postaju obrazac kratke književne prozne vrste, tj. novele. Tako dobivamo prividno samo kvantitativno načelo razlikovanja dvije temeljne prozne narativne vrste, romana i novele, jer njihova tematska osnovica, čini se, ostaje ista: sudbina pojedinca u svijetu koji je načelno određen u samo jednoj dimenziji (transcendencija nije nikada konstitutivno načelo oblikovanja romana i novele kao što je to slučaj, npr. u epu ili u legendi).

Kvantitativne razlike, međutim, ne mogu se razmatrati neovisno od najšire shvaćene kvalitete, naprosto zato što načelo kratkoće i načelo duljine pripovijedanja imaju čitav niz posljedica na sve književne postupke, pa tako i na izbor tema koje, s jedne strane, mogu biti obrađene dulje ili kraće, ali koje također, s druge strane, na neki način moraju „zavrijediti" da budu uopće književno obrađene, da ih publika može prihvatiti kao nešto što je po sebi vrijedno književne obrade. A baš ta dimenzija „po sebi vrijednih" tema može objasniti i temeljne razlike kako romana i novele zajedno prema srednjovjekovnim književnim vrstama, tako i njihove međusobne generičke razlike koje su prepoznatljive i izvan okvira nekog mjerenja duljine i kratkoće.

S tog aspekta gledano roman i novela zajednički obrađuju sudbinu pojedinca u svijetu koji ne priznaje jednoznačna transcendentna načela usmjeravanja života, ali se razlikuju po tome što roman elaborira tu sudbinu dok novela ostaje

na fragmentu, a to postiže postupcima sažimanja i ograničavanja. Izvorište generičke razlike pri tome mora biti neka razlika između događaja i zbivanja, što se, dakako, nužno povezuje s jednim ili više likova, s određenom karakterizacijom i sa samim izborom likova, te s dinamikom romana i statikom novele koja nužno mora biti ograničena na iznošenje samo jedne jedine „pozicije" života, pa ne može ući u razradu promjena pozicije i s tim povezanih promjena u samim karakterima.[6]

Nešto pojednostavljeno rečeno, za nas je ovdje najvažnija fiksacija novele za događaj jer nas to izravno uvodi u spomenuto Conradovo obrtanje smisla događaja.

Ako, naime, pretpostavimo da događaj pripada stvarnom svijetu i da se on sâm po sebi izdiže iz svakodnevice tek onda kada nije samo „čudo" vrijedno zapažanja, pripovijedanje je način da se događaj „zahvati", a novela je neki prirodan „oblik" da se događaj fiksira kao takav, bez obzira na ono što mu je prethodilo i ono što slijedi iza njega. To fiksiranje daje značenje događaju upravo kao događaju; ono ga „obuhvaća" i „utvrđuje" u sustavu životnih vrijednosti, ali ga ono načelno u noveli nikada ne može dovoljno obrazložiti i tako „ostvariti". Pri tome, naravno, ne važi razlika između izmišljenog i stvarnog događaja: novela ne opisuje samo stvarne nego može opisati i izmišljene događaje: ona je načelno tako oblikovana da i njena fikcionalnost ima privid opisa događaja koji je po sebi supstancijalan: događaj je sâm po sebi to što se želi ispripovijedati, a ne želi se ispripovijedati nešto što bi se moglo shvatiti na potpuno različite načine, tj. i kao događaj i kao nešto što nikako ne može biti događaj.

Transformacije osnovne strukture novele zbivaju se tako u dugom razdoblju, od renesanse do našeg stoljeća, kao varijacije na temu: kako ispričati događaj od bitnog značenja za život pojedinca, a da život ne bude shvaćen ni uobličen kao sudbina, tj. kao smisleno povezani niz događaja koji jedino može dati smisao svakom pojedinačnom događaju. Novela je pri tome nužno krajnje fleksibilna jer je njeno oblikovno načelo u sebi protuslovno: sudbina pojedinca može se razabrati jedino u toku njegova života koji daje barem privid smislene organizacije, a fragment sugerira besmislicu života koji je naprosto izgubljen u slučajnostima do te mjere da ga nikakva obrada ne može prikazati čak ni kao fiktivnu sudbinu. otuda se novela neprestano priklanja drugim književnim vrstama, tražeći oslonce u pokušajima da se upotrebljavaju i postupci tipični za dramu, za liriku, za esej ili za bajku npr., ali je ona ipak u toj mjeri vezana za roman da se uvijek iznova mora oblikovati u *odnosu* prema romanu koji je njezina uvjetujuća negacija: novela je uvijek ono što nije roman, a što ipak pripada „svijetu romana".

I *Srce tame* tako nije roman, ali se ne razlikuje od romana ograničavajućim sažimanjem pripovijedanja na fragment svakodnevice — kao što to čini npr. realistička novela — nego u neku ruku zadržava horizont romana, sužavajući ga jedino na nekoliko događaja i jedan statični lik o kojem je tako malo izravno rečeno da je njegova zbiljska djelatnost zapravo zagonetka. Što je zapravo Kurtz doista radio u prašumi i kako je stekao takvu moć nad urođenicima, on, koji je znao jedino govoriti i uvjeravati druge u „istine" u koje sâm nije vjerovao, kako je njegova amoralnost i pohlepa postala legendom, pa čak i fizičkom snagom u

okolini koja upravo pohlepu i amoralnost određuje kao opće osobine? — to nije u *Srcu tame* nigdje ispričano. Naravno, neki odnosi Kurtza prema pripovjedaču Marlowu su naznačeni, a neki su događaji iz njegova života nagoviješteni ili pak izravno ispričani, ali je sve to više nalik ekspoziciji, ili, bolje rečeno: to tek služi ekspoziciji, postavljanju „figura" na „ploču sudbine", mnogo više no što služi onome što bismo nakon ekspozicije očekivali, tj, nekoj drami, odnosno radnji.

Prave radnje u kojoj bi bio akter Kurtz u *Srcu tame* tako zapravo nema, a ona radnja koja se pripovijeda, tj. putovanje Marlowa u Kongo, služi samo kao okvir i uvod za susret s Kurtzom. Pri tome se, opet, susret koji bi morao dovesti do upoznavanja Kurtzove osobe zbog Kurtzove smrti prekida prije no što je upoznavanje zapravo i otpočelo. Tako sve što znamo o Kurtzu znamo jedino na temelju legenda koje ga okružuju, onih legenda kojih daleke odbljeske Marlow zamjećuje. Stoga pripovijedanje u noveli neprestano kao da okoliša i kao da samo okružuje središnji lik uzgrednim podacima; ono se neprestano prekida i prelama u perspektivama pripovjedača koji pripovijeda što mu je netko drugi pripovijedao ili što mu se u nekom trenutku slučajno učinilo važnim. Pripovjedač sâm ne zna nikada što je u svemu tome odista važno a što nevažno, budući da postoji tek nešto poput životne logike, ali ta logika nema nikakve konačne svrhe, što je čak izravno izrečeno:

„Moja sudbina! Šaljiva li je stvar život — taj tajanstveni sklop nemilosrdne logike — s jalovom svrhom."[7]

Sužavanje horizonta romana zbiva se tako u *Srcu tame* kao sasvim osoben postupak ograničavanja i sažimanja. Ne radi se samo o tome da nema sveznajućeg pripovjedača čiji bi položaj omogućavao obuhvatno viđenje stvarnosti i time neku okvirnu sigurnost u odnosima između dijelova i cjeline; radi se i o tome da nema ni teme koja bi pružala mogućnost razrade: Kurtz naprosto ne može „funkcionirati" kao junak romana. Conrad se s tim, na izgled samo tehničkim problemima, susreo i u *Lordu Jimu*. I u tom je romanu zapazio — čak i izrekao — protuslovlje između slučajne izgubljenosti pojedinca i umjetničkog zahtjeva da se njegova sudbina oblikuje upravo kao roman:

„Sâm je slučaj bio neznatan, nevažan — kako god uzmemo: izgubljeni mladić, jedan od milijun njih — ali je svejedno bio jedan od naših. Događaj je bio potpuno bez važnosti, jednako kao poplava nekog mravinjaka, pa ipak me je tajnovitost njegova držanja (Jimova, op. MS) zaokupila, kao da je on neka ličnost, prva u svojoj vrsti, kao da je nejasna istina, koja se tu krije, dovoljno važna da utječe na mišljenje čovječanstva o samom sebi..."[8]

No, ako ovdje i ostavimo po strani složena razmatranja odnosa između *Lorda Jima* i *Srca tame*,[8] valja reći s obzirom na ovaj citat: Kurtz nije bio „jedan od naših". Možda je, naime, baš i u tom detalju jedan od razloga zašto *Lord Jim*, premda u sličnom krugu tematskih zahvata i tehničkih rješenja oblikovanja, nije dosegao onu snagu destrukcije i anticipacije koji pripisujemo *Srcu tame*. Sâm Jim bio je, naime, prepoznatljiv kao „jedan od naših" upravo u paradigmatici romana realizma, pa virtuoznost pripovijedanja koje mijenja perspektive i različito uokvirava zbivanje ipak u presudnoj mjeri pripada kanonu izbora života kao sudbine onoga tko „pripada nama" i onda kada mu se zbiva nešto što se s nama, pretpostavljamo, nikada neće zbiti.

Izuzetnost Kurtza tako pogoduje upravo određenoj, modernoj književnoj obradi, a ujedno samo djelo sili da se odrekne elaboracije i da se ograniči na takvo sažeto oblikovanje kakvo znači krajnju destrukciju osnovnog načela samog događaja. Za karakterizaciju Kurtza događaji su, naime, bez bitne važnosti jer je on sâm potpuno prazan iznutra; on je „svatko i nitko" kojemu samo „aura" legende daje neku demonsku veličinu. Njegov demonizam nema ništa osobno jer Kurtz i nema osobnosti; reklo bi se, upravo suprotno, da njegova moć potiče iz praznine koja omogućuje da se sve što inače čini karakter sabere u žiži jedne jedine upravljenosti, nazovimo je „pohlepom" ili „voljom za moć".[10] Čovjek koji nema osobnosti nema ni osobnog života; u njegovom se životu ništa ne zbiva, osim uvijek samo jednog jedinog napora koji se sastoji u pokušaju da se drugima nametne kao vođa, napora u kojem se ogleda ispraznost volje za moć, napora kojem samo slučajne vanjske okolnosti mogu dati oznake demonske opsjednutosti. Za tu je opsjednutost važan samo „prostor" u kojem se ostvaruje dominacija nad drugima, a nije važna nikakva kvaliteta događaja. Događaji tako prestaju biti zanimljivi pripovjedaču, kao što mu prestaje biti zanimljiva osoba kao zbiljska osoba koja ima neki svoj osobni život. Zanimljiv postaje samo fenomen kao takav, „slučaj" koji pripovijedanje ne može obuhvatiti jer se tu i nema što pripovijedati ni o pojedinačnom liku, niti o njegovom životu. Destrukcija konvencija novele tako je neminovna, a roman se nema na temelju čega uobličiti: pred određenim fenomenom ljudskog života iščezava događaj kao najdublji temelj pripovijedanja.

Pripovijedanje koje se „odvojilo" od svoje osnovice u događaju i u karakteru čiju individualnu osobnost ono želi istaknuti u svijetu bez transcendencije, prepušteno je sada, tako reći, samom sebi i ono, ako još ostaje potreba za pripovijedanjem („Marlow nije bio tipičan, izuzev sklonosti da priča" — kaže Conrad), samo se okreće oko vlastite teme, izbjegava da kaže ono što bi trebalo reći, ne može „zdrobiti" ljusku i doći do „jezgre" — što će reći: do samog događaja — i zadovoljava se naprosto time da opisuje koncentrične krugove „jàre" koja jedina upozorava da se vjerojatno radi o „žeravici". Time je novela sačuvala svoj odnos opozicije prema romanu, ali ona ujedno razara sve one bitne konvencije koje su održavale roman u smislu „privatne priče u privatnom tonu"[11] jer je napustila tlo na kojem takva priča izrasta, jer se potpuno odrekla pretpostavke o konačnoj sudbini života i jer je smisao pripovijedanja počela tražiti u igri odbijanja da se izravno kaže ono što očekujemo.

Srce tame tako ne kazuje ono što su ranije novele morale nekako iskazati jer su se izgrađivale na postupku ograničavanja unutar zadatog svijeta romana: one su pripovijedale ono što je bitno i ništa više, što će reći da su bile naknadno izolirani i umjetno zatvoreni dijelovi romana. *Srce tame* nikakve dijelove ne može izolirati ni zatvoriti jer je već i novelin generečki drugi pol, roman, izgubio — i u samom *Lordu Jimu* npr. — karakter međusobno isprepletenih priča koje sve zajedno, odnosno „jedna za drugom", oblikuju sudbinu pojedinca kao povijesnog individuuma. *Srce tame* tako već u odnosu (dakako ne vremenskom) prema *Lordu Jimu* znači „korak dalje" u destrukciji tradicionalnog oblikovanja „svijeta romana" jer ono uvodi postupke u kojima se ograničavanja i sažimanja odnose već na opći horizont pripovijedanja. Time novela postaje, dakako, i dulja jer joj

je potrebna široka ekspozicija s kojom, tako reći ne samo da sve počinje nego s kojom i sve završava: fragment sudbine pojedinca sada je samo nejasni „svjetlucavi obris" koji nečija djelatnost ostavlja na nekom dijelu prostora besmislenog zbivanja. U „jezgri" pri tome naravno ostaje ono što „izaziva reakciju" — da se poslužimo metaforom iz svijeta nuklearne tehnike — ali analiza tog aspekta problema već se izravno odnosi na tematiku.

3.

Pripovjedač osnovne priče u *Srcu tame,* Marlow, zove Kurtza na više mjesta „primjerkom", spominje „jalovu tamu njegova srca"[12] i nigdje ne izražava neko nedvosmisleno divljenje, pa čak ni osobito uvažavanje Kurtzove osobe. Ipak, Marlowa je „gospodin Kurtz" veoma zanimao; prije izravnog susreta on je čak osjećao za njega neku vrstu simpatije zbog mržnje koju je Kurtz izazivao kod birokrata u postaji, a na kraju je ipak jedino on slušao Kurtzove predsmrtne monologe i uspostavio neku vrstu prisnosti, ukoliko je tako nešto uopće bilo moguće uspostaviti s bićem Kurtzova kova. Ne bi se također moglo reći da se Marlowa Kurtz nije duboko dojmio; na kraju, taj dojam i daje osnovni poticaj za cijelu novelu, što je i u samom tekstu više puta izravno ili posredno izrečeno.

Kako je osnovna skica analize Kurtzova karaktera ovdje već izvedena za potrebe prethodnih razmatranja, sada valja tek šire objasniti onaj demonizam njegove osobe iz kojeg „zrači" takav utjecaj kakav izaziva zanimanje, dubok dojam, pa i određenu zbunjenost nad fenomenom koji nam nije toliko stran da ga ne bismo mogli prepoznati, a koji nam je ipak toliko stran da ga ne možemo odrediti izvan okvira pukih nagovještaja. Upravo se u toj opreci, naime, skriva osobenost teme koja ne odgovara ni romanu ni noveli realizma, a za koju se samo na prvi pogled čini da je izrazito zaokupljala romantičare. Romantizam, valja odmah napomenuti, doista je volio demone, ali njegove — često veoma uspjele — umjetničke obrade prisustva demonskog u ljudskoj prirodi u pravilu demonsko smatraju autentično ljudskim: demonska opsjednutost može tako biti i etički negativna, ali ona ipak svagda sadržava ljudsku dosljednost u istrajavanju na slobodnom voljom izabranom opredjeljenju koje, tako reći, ni nebo ni pakao ne mogu promijeniti. Stoga su npr. Faust i Don Juan samo izrazito dosljedni, a njihova je demonska opsjednutost tek dosljedno istrajavanje na odluci da se cjelokupna egzistencija stavi u službu jedne jedine stvari; ljubav ili spoznaja za njih su vrijednosti koje bezuvjetno i konačno određuju njihov život, bez obzira čak na izravne „susrete" s transcendentnim koji bi ih, s aspekta svakodnevice, sigurno morali pokolebati.[13] Fenomen demonizma romantičarima tako čini privlačnu i pogodnu temu književne obrade jedino ako je izravno povezan s naglašavanjem — pa čak i prenaglašavanjem — individualne osobnosti. Demonsko koje bi bilo bezlično romantizam gotovo da smatra protuslovljem; njegov je pristup tom fenomenu načelno uvijek simboličan (demoni su simboli nekih načela) i afirmativan (oblikuju se demonski karakteri koji su ocrtani s naglašavanjem njihove potencirane osobnosti).

Kada je, međutim, sredinom prošlog stoljeća potpuno prihvaćena i ustaljena

konvencija realističkog romana kao reprezentativne književne vrste epohe, zbog niza razloga — koje ovdje nije moguće analizirati — neki fenomeni ljudske prirode bijahu u najmanju ruku nepogodni za upravo takvu vrstu književne obrade. I novela tada u cjelokupnom sustavu književnih vrsta stoji „u znaku romana", pa realistički roman snagom reprezentativne vrste epohe određuje i njezinu tematiku. Svakidašnjica, događaj i realistička motivacija, uz ograničavanje koje je tada nalik izdvajanju i osamostaljenju jednog dijela romana, tada čine jaku tendenciju kojoj će se suprotstaviti tek određeni tip fantastične novele, bajka i poezija. Zanimanje za demonsko zaokuplja tada u prvom redu poeziju koja sasvim „ispada" iz kruga književnih vrsta pod dominacijom realističkog romana, a sasvim na rubu priznate, visoke književnosti, razvija se i takva fantastična novela kakva slijedi neke oblikovne sheme koje joj — čak ni kod Poea npr. — ipak ne dozvoljavaju da se dosljedno uhvati ukoštac s temom demonizma kao prepoznatljive, ali unutar racionalističke sheme mišljenja načelno neobjašnjive, osobine ljudskog povijesnog djelovanja.

Srce tame, međutim, već u naslovu ima sugestiju dvoznačnosti koja je veoma važna i za analizu na razini izbora tematike: „srce" je tame, naime, „izvana" Kongo, a „iznutra" Kurtzov duh; i jedno i drugo su nepoznate i neistražene „bijele mrlje" na karti istraživanja, a ujedno su obje „crne" zbog neprozirnosti; obje su „crne" jer u njih sve upada i ništa se više ne odbija, baš kao što u „crne rupe" u svemiru upada i sama svjetlost koja više ne može „pobjeći" od sile teže, budući da je ta sila nadvladala sve ostale i onemogućila svako „odbijanje" i svaki „povratak".

Takva mnogoznačnost u značenjima, koja je za razliku od mnogoznačnosti alegorije uvijek sačuvana jer ni preneseno ni doslovno značenje nema nikakvu prednost u tumačenju, prisutna je neprestano u *Srcu tame* ne samo na svim razinama izraza nego i u tematici: Marlow tako Kurtza istovremeno prezire i užasava ga se, mrzi ga i sažaljeva, a Kurtz ga privlači i odbija istovremeno. Sâm Kurtz je, opet, pun protuslovlja: zastrašujuće je moćan, ali i krajnje nemoćan; govori uzvišeno, ali i popušta najnižim nagonima; čini se neustrašiv, ali je i krajnja kukavica; tvrdoglavo je prkosan, ali potpuno slomljen fizički i duhovno. Ambivalencija se očituje, osim toga, tokom cijelog djela i u stavu prema afričkoj kulturi, prema kolonijalizmu, prema etičkoj ocjeni pojedinih likova, kao i — što je najvažnije — prema smislu priče koja počinje asocijacijom da je i Temza nekad bila „bijela mrlja" na karti civilizacije, a završava se riječima: „činilo se da vodi u srce jedne neizmjerne tame"[14] koje se ne mogu shvatiti drugačije nego kao aluzija na tamu evropske civilizacije koja je čak dublja od tame „crne Afrike".

Demonska opsjednutost Kurtza tako izvire iz unutrašnje strukture jednog karaktera, ali je ona također pojedincu, koji zapravo nije pravi karakter, samo izvanjska i tek je posljedica okolnosti koje stvara određena civilizacija time što zahtijeva prodor u mrak neotkrivenoga, da bi tek u njemu prepoznala i svoje vlastito „crno naličje", pa zatim i otkrila kako je upravo ona sama pravo središte, pravo „srce tame". Kurtz tako nije pravi akter, nije čak ni subjekt zbivanja; on je u Marlowljevoj priči zapravo neprestano objekt bezoblične moći koja ga uspostavlja kao „predmet" legende i trača među bijelcima, kao i „predmet" obožavanja među urođenicima. Tako se romantični demonizam razvijenog karaktera „opred-

mećuje" u „primjerak" koji bi bio smiješan da nije užasavajući, a središte užasa nije ni u njemu, ni oko njega, nego je u nekom *odnosu* koji je pojedinca sveo na *funkciju* isprazne moći što samu sebe slama u besmislici apsolutne žudnje koja ni sa čim ne može biti zadovoljena.

Kurtz je naprosto samo pohlepan; on hoće ono nešto, barem malo, vlasti i moći koje hoće bilo koji čovjek svakidašnjice, a kada slučajnim sticajem okolnosti počinje dobivati moć i vlast i više i lakše no što je očekivao, prirodno raste samo njegova žudnja koja se u samoći drugačije civilizacije ne susreće sa sebi ravnim težnjama nego se slobodno razvija u beskonačnost: Kurtz gubi svaki kriterij stvarnosti i njegova prividna apsolutna moć postaje apsolutna nemoć bolešću slomljenog jadnika kojem se tek pred smrt otvara sav užas praznine „funkcije" koju je obavljao, a da nije bio svjestan kako ona „nosi" njega, a ne on nju.

Takva sudbina — koja zapravo i nije sudbina jer nema supstancijalne osnovice u karakteru koji bi bio njezin nosilac — relativno je nova tema umjetničke proze. Naravno, fenomen bezličnog demonizma čovjeka svakidašnjice nije potpuno nov u evropskoj povijesti, niti se prvi put javlja kao tema tek u prozi našeg stoljeća, ali zaokupljenost tom problematikom u najmanju ruku nije karakteristična ni za roman ni za novelu, barem ne u matici njihova razvoja od Cervantesa i Boccaccia do našeg stoljeća. Prije bi se reklo da proza te vrste od renesanse naovamo izgrađuje — ili barem doprinosi izgradnji — ideje o pojedincu kao povijesnom individuumu koji se sukobljava sa svijetom i tako se potvrđuje kao djelatni pojedinac. Samosvjesni je individuum *sine qua non* pripovijedanja koje se uvijek nanovo vraća na događaj kao svoje uporište, pa je destrukcija smisla događaja ujedno i destrukcija karaktera, kao i obrnuto. Tako srednji vijek npr., koji je priznavao pojedinca isključivo kao funkciju unutar neke zajednice, u vlastitom sustavu književnih vrsta nema ni romana niti novelu.

Tema bezličnog demonizma, kojem je karakter prije žrtva nego što je nosilac, stoga bi se mogla povezati sa srednjovjekovnom demonologijom, kada se u *Srcu tame* ne bismo susreli s nekim novim tehnikama književnog oblikovanja. Ako se, naime, izbor prazne demonske opsjednutosti kao teme novele i može razmatrati neovisno o njenoj obradi, kao neka mogućnost koja proizlazi iz razumijevajućeg uvida u ono što se — tako reći — zbiva na zbiljskoj pozornici svjetske povijesti, to još nikako ne znači da se u književnom djelu radi naprosto o odslikavanju već postojeće problematike. *Srce tame*, valja imati na umu, ipak samo rješava jedan jedini „problem", „problem" umjetničkog oblikovanja koje treba da ima individualnu originalnost umjetnički vrijedne jezične tvorevine, a „rješenje" tog problema koje Conrad postiže naprosto je takvo da omogućuje i razmatranje korespondencije između duhovne zaokupljenosti cijele jedne epohe i književnosti koja tu zaokupljenost sa svoje strane ujedno i proizvodi.

4.

Vratimo se sada, opet, na Conradov izravni iskaz u tekstu *Srca tame*, na iskaz da za Marlowa smisao događaja nije bio „unutar ljuske kao jezgra" nego

izvan nje, „obavijajući priču kao jära što drhti oko žeravice". U tom je iskazu, naime, naznačena kako određena metafizička dimenzija pripovijedanja, tako i sasvim određena tehnika književnog oblikovanja. Prvi je zahtjev takve tehnike jednostavan: valja se kloniti izravnog pripovijedanja, budući da ono nužno izaziva privid da je pripovjedaču sasvim jasno što zapravo pripovijeda. Tu činjenicu, odnosno to uvjerenje svakodnevnog života da pripovjedač valjda najbolje zna što pripovijeda, lako zamagljuju primjeri artificijelnih umjetničkih djela u kojima je osim izravnog pripovijedanja redovno prisutna i neka sumnja u izvjesnost pripovjedača o tome što pripovijeda, ali je izvan okvira nekih sasvim osobitih tehničkih postupaka dosta lako razlikovati između dva osnovna dojma: izravno pripovijedanje sugerira izvjesnost pripovjedača o tome što pripovijeda (čak i ako laže, on zna što i zašto laže), a pripovijedanje o tome što je netko pripovjedaču pripovijedao sugerira stanovitu nesigurnost, premda i takvo pripovijedanje može biti od velikog dojma jer se mijenjanjem perspektive lako postiže neka plastičnost budući da događaji i likovi dobivaju neku dubinu, slično kao u efektu spektroskopskog gledanja.

Izbor između tehnike pripovijedanja onoga što je netko sâm (barem tobože) vidio i onoga što različiti ljudi pripovijedaju u pojednostavljenom vidu izbor je između načelno sveznajućeg pripovjedača, koji je izvan djela, i načelno nepouzdanog pripovjedača, koji je i sâm uključen u djelo. Taj je izbor, dakle, izbor između dvije razine uvjerljivosti: jedna se postiže prividnim povjerenjem izravnom svjedoku, a druga prividnom mogućnošću uspoređivanja različitih viđenja. U oba se slučaja, međutim, radi o svojevrsnom zavaravanju, jer ni u jednom ni u drugom nije važna doslovna istina, pa se postupci u tom smislu ne mogu razvrstavati po nekoj skali prikladnosti za opće svrhe pripovijedanja: sve se može ispripovijedati ovako ili onako, a izbor je pouzdanog ili nepouzdanog pripovjedača tek jedan tehnički postupak pored ostalih.

Povežemo li, međutim, Conradov izbor posrednog pripovijedanja u *Srcu tame* s izrazitim iskazom da smisao događaja uopće ne može biti u priči, pa zatim s analizom Kurtzova karaktera, koja ukazuje da on nije uopće pravi karakter, lako uviđamo određeno slaganje: *Srce tame* počinje neki pripovjedač za kojeg znamo jedino da je član društva na brodu, a nastavlja ga Marlow, koji je, opet, drugi član toga društva, pri čemu se i sâm Marlow najvećim dijelom služi time što navodi ono što su mu drugi u različitim prilikama govorili o Kurtzu. Pripovijedanje se tako maksimalno „udaljava" od čitaoca, a osim toga se povremeno prekida i kao da neprestano okoliša u iskazivanju onoga što je u središtu zanimanja, tj. osobe Kurtza i njegove stvarne djelatnosti. Nekim detaljima, nadalje, koji su ispričani iz druge ili treće ruke, i koji malo što izravno govore o Kurtzu, pridata je najveća pažnja; oni su podrobno opisani, a ono najvažnije prepušteno je nagovještajima i dato je samo u osnovnim crtama. Marlow je pri tome ujedno i pripovjedač i lik u priči: to što priča njegova je priča, ali to je i priča o njemu, a istovremeno je to ipak samo priča o Kurtzu koji je njezino prirodno središte, ali koji je kao osoba do te mjere „neproziran" da njegova zbiljska djelatnost i stvarne karakterne crte iščezavaju u nedoumicama. Prisutne su tako samo neke „krhotine slike" o njemu koje ni sâm Marlow ne uspijeva složiti, pa zato i na kraju novele posjećuje Kurtzovu vjerenicu, što također ne

daje nikakav rezultat. Očito tako krhotine slike koje ne može složiti Marlow, ne uspijeva složiti niti säm čitalac.

Priča u *Srcu tame* tako je izgubila konzistenciju prave priče jer se neposredna izvjesnost onoga što se zapravo dogodilo namjerno, samom tehnikom pripovijedanja, toliko „udaljila" od čitaoca da Kurtzov stvarni život postaje nestvarnim, a ipak je on u središtu zanimanja. Svi opisani događaji, kao priprema Marlowa za putovanje, njegovo putovanje, boravak u postaji i put uz rijeku Kongo, služe tako samo kao priprema za analizu i objašnjenje toga što je Kurtz zapravo; oni kao da zahtijevaju da se Kurtzov karakter nekako razjasni, a nakon što konačno dolazi do Marlowljeva susreta s Kurtzom, ponovo se ne razjašnjava ništa jer je Kurtz zapravo, kao onaj čovjek koji je izazvao takvo zanimanje, već mrtav i preostaje samo „sjena" bivšeg Kurtza koja ništa ne može objasniti.

Mnogostruko posredovano pripovijedanje tako i samo po sebi „iznutra" nagriza priču koja nikako da se konstituira kao smislena cjelina s početkom i krajem. Priča tako nema nigdje svoj pravi, prirodni početak, jer ako je njeno središte Kurtz, ona bi trebalo početi negdje gdje se on počinje nazirati, a ona zapravo počinje mnogo ranije, i tek se veoma sporo javljaju nagovještaji o Kurtzu: pola priče tako prolazi prije no što je ona stvarno uspjela započeti. Priča o Kurtzu, također, nigdje se prirodno i ne završava, jer kada je Kurtz umro, priča se i dalje nastavila posjetom Kurtzovoj vjerenici, posjetom koji ju je opet ostavio nezavršenom, što i sâm pripovjedač, Marlow, priznaje: priča o Kurtzu bi se, dakle, mogla i dalje nastaviti. A ako se, opet, priča o Marlowu uzme kao neka fabularna osnovica, onda bi ta priča morala započeti njegovim odlaskom u Kongo i završiti njegovim povratkom, no u tom bi slučaju iz nje potpuno „ispao" susret s Kurtzovom vjerenicom, a da i ne spominjemo kako je središnji lik novele ipak svakako Kurtz. Isprepletanje priče o Marlowljevom putovanju u Kongo i priče o Kurtzu tako je samo dodatni postupak usložnjavanja koji još više razara i samu pretpostavku o noveli kao priči u osnovi koje mora biti jedan događaj i jedan karakter.

Udaljavanje od dominantne sheme: događaj i karakter u sinkronijskom presjeku njegova života, moglo bi se, doduše, u *Srcu tame* shvatiti i samo kao neko produžavanje novele u pripovijetku, odnosno kao neki prijelaz prema romanu, ali tome izravno protuslovi statičnost likova (koji su svi kao karakteri fiksirani u trenutku) i takva kompozicija koja se ne može razlučiti na odvojene i međusobno povezane samostalne novele, odnosno priče ili fabularne nizove. Postoji, naime, u *Srcu tame* zapravo ipak tek jedna okosnica pripovijedanja, pripovijedanje o Marlowljevom putovanju u Kongo, a za karakterizaciju Kurtzove osobe služi tek kompleks statičkih motiva koji su, međutim, tako jako naglašeni da jedino oni izazivaju najjači interes. Marlowljevo bi pripovijedanje tako bilo samo neka vrsta putopisa kada mu ne bi karakter Kurtza služio kao načelo integracije, ali taj bezlični karakter ne može zaokružiti djelo sâm po sebi. Tako ostaje „sklonost da se priča" — kao što kaže Conrad o Marlowu — čak i onda kada se pripovijedanju nije nametnuo nikakav događaj, niti izuzetni karakter, nego tek „ljudski fenomen" koji se može samo približiti razumijevanju tako što će se „obaviti plaštom" tobožnjeg pripovijedanja.

Time su ne samo razorene tradicionalne konvencije pripovijedanja, nego su i dovedene u sumnju osnovne pretpostavke svakog pripovijedanja jer je virtuoznom tehnikom izlaganja, koje ne postavlja sebi nikakve druge zahtjeve no da bude zanimljivo, postignuta izuzetna začudnost priče u kojoj je do te mjere sve otvoreno da to više i nije samo priča, ali ona i nije „ništa drugo"; nije ni esej, ni drama, niti poema; npr. *Srce tame* se tako razvija kao čista igra pripovijedanja koje više ništa ne obavezuje unaprijed, pa možda baš zato ta igra zvuči ozbiljnije od brojnih napora mišljenja i pripovijedanja koji kao da su opterećeni naglašenom potrebom da se iskaže neka istina ili ljepota onoga o čemu se govori; koji su opterećeni, dakle, pretpostavkom da će „tajnu života" riješiti, a ne samo postaviti. *Srce tame* tako pitanja samo „vidi" i „opisuje". Pokazalo se, međutim, da su ta pitanja i danas važna i da su viđena na način koji nije zastario.

SUDBINA ROMANA — MIHAIL BULGAKOV: MAJSTOR I MARGARITA

I.

Kada je na kraju Bulgakovljeva romana Majstor i Margarita Wolandova družina napustila Moskvu, ostale su samo glasine koje su još neko vrijeme izazivale — kako to već biva — različite komentare, a onda se polako sve zaboravilo. Desile su se, doduše, neke promjene „u životima onih koji su nastradali zbog Wolanda i njemu bliskih", promjene koje su bile — kaže pripovjedač — „sitne i beznačajne", ali ih „ipak treba zabilježiti".[1] Te se promjene nisu ticale glavnih aktera romana: Majstor i njegova Margarita „našli su svoj mir", Berlioz je bio mrtav, Poncije Pilat, Ješua Ha-Nocri i Levi Matej zaboravljeni, a Woland, Korovjev i ostali vragovi krenuše valjda u drugi grad i nove pustolovine. Samo je jedan lik romana doživio promjenu koja ne samo da nije bila sitna i beznačajna — kao što to ironično kaže pripovjedač — nego je bila takva da njegovu ulogu čini možda presudnom za razumijevanje smisla cijelog romana. Taj je lik Ivan Nikolajevič Ponirjov, odnosno pjesnik Bezdomni, koji je, nakon svega što mu se dogodilo, napustio onakvo pjesništvo kakvom se želio posvetiti, koji je postao suradnikom Instituta za povijest i filozofiju, i koji je jedini doslovno preživjeli učesnik događaja što zbiljski izmijeniše njegovu sudbinu. Ti događaji jedino su njegov život promijenili u samoj osnovi jer su se urezali kao neizbrisivo iskustvo ne samo u njegovu svijest nego i u njegovu podsvijest, odnosno u njegovu cjelovitu egzistenciju.

Bezdomni nije jedan od glavnih likova romana *Majstor i Margarita.* Premda je njemu, u jednoj od četiri temeljne priče, u romanu posvećena velika uloga, njegov je karakter svakako manje izrazit i slabije naglašen u karakterizaciji od karaktera Majstora, Margarite, Ješue, Pilata ili Wolanda. Pjesnik Bezdomni je redovno sugovornik u razgovoru, pratilac i komentator koji doduše nije izvan zbivanja, ali koji redovno nije ni pokretač akcije, osim u potjeri za Wolandom, koja ga je dovela u ludnicu, gdje opet bijaše samo slušalac i pasivni sugovornik Majstora. Bezdomni je tako neka vrsta posrednika između dviju oštro razdijeljenih skupina likova, između onih svakodnevnih i onih izuzetnih likova,[2] među kojima postoji samo opreka međusobnog nerazumijevanja što neprestano oscilira između otvorene mržnje i manje ili više dobrohotnog prezira. U početku romana on stoga očito spada u tabor Majstorovih protivnika, ali ga kasnije iskustvo

susreta sa samim vragom potiče da postane Majstorov slušalac, da bi na kraju romana jedino on zbiljski, u stvarnom svijetu, sačuvao iskustvo Majstorovog romana jer ga je upravo ono izmijenilo, naravno uz pretpostavku da je iskustvo Majstorovog romana o Ješui i Pilatu zapravo ono isto iskustvo koje je na drugi način „utjelovljeno" u Wolandu i njegovoj družini. Bezdomni je tako jedina prava „publika" Majstorova romana: on je slušalac, odnosno čitalac, koji tek na kraju može razumjeti što Majstorov roman zapravo znači, a to što Majstorov roman znači može razumjeti tek nakon toga što je doživio neka izvanredna iskustva, takva iskustva za kakva je, naravno, unaprijed morao biti nekako sposoban, ali koja se „bez vraga" nikada ne bi mogla doista i ostvariti.

Dakako, ovdje valja odmah napomenuti da je i Margarita Majstorova „publika"; ta ona zapravo i ljubi Majstora prije svega kao majstora-umjetnika. Ona, dakle, i te kako zna da je Majstor izuzetan umjetnik i ona njegov roman može i mora razumjeti. Pa, zašto onda Majstoru njeno razumijevanje nije dovoljno, zašto ga egzistencijalno „pogada" osuda kritičara, kad je već unaprijed imao priznanje Margarite, priznanje koje znači bezuvjetnu podršku i maksimalno razumijevanje vrijednosti njegova rada?

Očito zato što Majstor zna da Margaritina životna podrška i razumijevanje, koji su dovoljni za život, ipak nisu dovoljni za život samog romana, odnosno umjetnosti, a njemu je kao majstoru upravo do tog života presudno stalo: on tom životu umjetnosti mora žrtvovati čak i životnu sreću u ljubavi. Majstor tako zna da je Margaritino razumijevanje njegove umjetnosti posljedica ljubavi, da ta ljubav inače može biti u svakom pogledu gotovo svemoćna, ali da ona sama sobom ne može osigurati opstanak njegovog romana. Njegov roman, pravi roman kao umjetnost, naime, može živjeti jedino ako ga netko razumije isključivo i jedino kao roman, odnosno kao umjetnost: razumijevanje iz ljubavi je neophodno da bi roman nastao, ali je za njegov dalji život, za njegovo priznavanje kao umjetnosti, načelno beskorisno.

Margarita je tako uvjet da roman uopće može biti napisan. Ona, štoviše, može spasiti Majstora, ali je njena uloga u sudbini samog romana time završena. Snaga njene ljubavi i konzistencija njene ličnosti čine je stoga izuzetnim karakterom, no ona se iscrpljuje u vlastitoj autentičnosti svrhe za koju se bespovratno odlučila. Baš zbog te autentičnosti vlastitog karaktera Margarita se ne može mijenjati niti može na bilo koji način posredovati izmedu romana i svijeta; ona naprosto ne pripada tom zbiljskom svijetu svakidašnjice kojem je roman namijenjen.

Mijenjati se takoder ne može ni sâm Majstor. On ne može ništa učiniti da njegov roman dobije pravu publiku, takvu publiku koja bi mu osigurala zbiljski život što ga umjetnost ima jedino ako ima onih koji je razumiju upravo kao umjetnost. Majstor može roman samo napisati, a za to mu je potrebna podrška i uvažavanje onih koji ga razumiju jer ga vole i kao majstora. Jednom napisani roman on sâm ne može tumačiti jer on je, pišući taj roman, rekao sve što ima i što može reći, pa ga upravo zato nerazumijevanje užasava: ono, naime, donosi spoznaju uzaludnosti, pa čak i sumnju u vlastitu stvaralačku moć koja se potvrđuje samo u priznanju načelno osjećajno nezainteresiranih. Majstor je tako podložan tek jednoj jedinoj promjeni: stvaralačko oduševljenje može kod njega

prijeći u očajanje jer oboje pripadaju njegovoj neizmjenjivoj — kao i u slučaju Margarite autentičnoj — odluci da se živi isključivo „zbog romana", baš kao što Margarita živi isključivo zbog Majstora.

I Majstor i Margarita dobivaju time mitske dimenzije konzistentnih likova, i baš zbog toga se oni mogu lako razumjeti s Wolandom, a zbog toga oni i na svoj način, kao karakteri ocrtani određenim načinom karakterizacije, „odgovaraju" i Pilatu i Ješui i Majstorovom romanu, odnosno u umetnutom romanu unutar *Majstora i Margarite*. Pilat, Ješua i Woland pripadaju ujedno legendi, pa im i ona daje dimenzije koje su na svoj način analogne dimenzijama Majstora i Margarite u svakidašnjici. Samo Bezdomni nema nikakvih mitskih dimenzija, pa u Majstorovom romanu njemu donekle odgovara jedino Levi Matej, koji doduše, s jedne strane, odgovara i Margariti, koju Majstor u neku ruku može imati kao „predložak", ali, s druge strane, on odgovara samo Bezdomnom jer i po samoj legendi ima ulogu posrednika, onoga tko je Ješuu volio i razumio premda nije bio „njegova kova"

Promjena koja se dogodila Bezdomnom tako je jedina promjena u karakterima u romanu *Majstor i Margarita* i ona se doista čini „sitnom i beznačajnom" u dimenzijama djelovanja mitskih likova, ali kako se ona javlja upravo u zbiljskom svijetu oštro ocrtanih protuslovlja, valja se zapitati: kako je takva promjena uopće moguća?

Roman *Majstor i Margarita* ne izgrađuje se, dakako, na tezama, ali i sama složenost njegove kompozicije (isprepleteni tok dva zapravo nezavisna romana, od kojih prvi ima, opet, tri relativno odvojive fabularne linije) zahtijeva neka čvrsta uporišta koja povezuju često sasvim labavo „ulančene" nizove u sustav analogija. Takva su uporišta prije svega čvrsto fiksirani karakteri, odnosno neka jasno ocrtana egzistencijalna stajališta i na njima zasnovani nepromjenljivi odnosi. Međusobno „uvjeravanje", što će reći: svaki razgovor, svaka istinska komunikacija, tako je moguća jedino unutar grupa odgovarajućih tipova: Margarita može razumjeti ne samo Majstora nego i Wolanda, pa čak i Azazela, npr. jer je i on „majstor gađanja"[3], ali ona može samo mrziti i prezirati Majstorove kritičare. Vragovi, opet, mogu razumjeti i Majstora i Margaritu, ali se mogu samo rugati i prezirati, pa čak i mučiti ljude svakodnevice. Ti ljudi svakodnevice, pak, ne mogu razumjeti ni Majstora ni Margaritu, baš kao što ne mogu razumjeti ni vragove; oni dosljedno ne priznaju pravo na postojanje kako Wolandu, tako ni Majstoru. Ako, stoga, u tako zacrtanom svijetu oštrih suprotnosti postoji shvaćanje romana, odnosno umjetnosti, koje zastupa npr. Berlioz, onda je očito da to shvaćanje ne mogu pokolebati nikakve kvalitete Majstorova romana. Majstor sâm, ni uz pomoć Margarite, ne može utjecati na razumijevanje onih s kojima nema nikakve komunikacije, pa je time, s tog aspekta gledano, sudbina Majstorovog romana, a time i svakog romana kao umjetničkog djela, unaprijed zapečaćena. No, ni pjesnik Bezdomni sâm po sebi, u prirodnim okolnostima vlastitog života ne može razumjeti ni Majstora ni njegov roman. Bezdomni naravno bijaše nadaren za „pisanje": književnost je bila njegov unutarnji poziv, ali on ne može pisati drugačije no što ga uče oni koji znaju više od njega. Ako je „svijet" koji opisuje roman *Majstor i Margarita* sveden barem u jednom aspektu, u aspektu prema romanu, odnosno umjetnosti, na dvije oprečne teze: na potrebu

pedagoške djelatnosti unutar već utvrđenih istina, s jedne, i na potrebu otkrivanja istine, s druge strane, svaki je „pomak" u shvaćanju jedne ličnosti načelno nemoguć. Suprotna stajališta ne mogu ući u dijalog koji bi dopuštao uvjeravanje jer se ona međusobno isključuju, a svako je od njih dovoljno obuhvatno da bez razumijevanja i suprotno gledište bez ostatka u sebe uključuje. Bezdomni tako naprosto „prirodno" nije mogao biti „uveden" u Majstorovo shvaćanje: cjelokupni njegov odgoj i njegovo književno obrazovanje zauvijek ga moraju čvrsto držati „na strani" Berlioza.

Tako dolazimo do osnovnog problema Bulgakovljevog romana, problema koji, dakako, u tom romanu nije izveden u obliku pitanja koje bi se postavilo diskurzivnom mišljenju, nego je izveden — ako tako možemo reći — u obliku odgovora koji jedino može izazvati dalja pitanja. Kada je tradicija jednog razumijevanja romana tako jaka da bezuvjetno osporava drugačije razumijevanje, sudbinu romana u svijetu više ništa „prirodno" ne može promijeniti. Promjena mora tako biti neprirodna. Ako se ona doista dogodi, to ne može biti „bez vraga", kako bi se reklo u svakodnevnom govoru. Bulgakov je stoga i u tom smislu postupio u skladu s tehnikom koja na razini stila i inače prožima *Majstora i Margaritu*: on je doslovno opisao boravak vraga u Moskvi jer se „bez vraga" ona „sitna i beznačajna" promjena u karakteru Bezdomnog, ona promjena koja jedina daje nadu da roman opstane kao umjetnost, naprosto nije mogla ni zamisliti.

2.

Boravak samog vraga u Moskvi izazvao je mnoge zgode i nezgode, ali se u stvarnom životu Moskovljana ništa nije promijenilo: „vragolije" bijahu ovako ili onako protumačene, da bi ih na kraju zaboravili svi osim Bezdomnog. Zašto je onda sotona počastio Moskvu svojim osobnim prisustvom? Ili ako hoćemo pitati to isto iz nešto drugačijeg ugla promatranja: zašto su Bulgakovu u romanu bili potrebni upravo pravi i živi vragovi?

Woland je doduše pomogao Majstoru, ali mu je pomogao samo na taj način što je u nekom smislu *sačuvao* njegov rukopis. Majstoru nije tako bila potrebna vražja pomoć da svoj roman napiše, niti je on takvu pomoć tražio; on stoga nije doslovno Faust i samo se odbljesci obrade legende o Faustu mogu nazrijeti u Bulgakovljevom romanu.[4] Moglo bi se tako reći da je Woland pomogao zapravo jedino Maragariti koju je, uostalom, i izabrao za kraljicu svojeg godišnjeg plesa, ali je i Margarita pristala da bude vješticom jedino zbog Majstora, a Majstora je voljela u biti zbog njegova romana koji je nastao bez vražje pomoći. Nijednu osobu tako Woland nije „osobno" zadužio, a njegovi obračuni s nekim svakidašnjim Moskovljanima suviše su efemerni da bi bili razlog njegova posjeta Moskvi. Tako se posjeta vraga Moskvi odnosi ipak na Majstorov roman, ali se ne odnosi na taj roman u smislu značenja njegova teksta i mogućnosti njegova nastanka, nego u smislu njegove *sudbine*.

Ako na taj način zamislimo jednu od okosnica Bulgakovljeva romana, u njemu ne preteže ni tema ugovora s đavlom, niti namjera da se uvođenjem

„đavolske perspektive" učine vidljivim sramotni postupci tobože „bogobojaznih" ljudi. Književni postupak uvođenja vraga u fabulu, koja inače *priznaje* realističku motivaciju, *Majstor i Margarita* tako ne može naprosto preuzeti iz postojeće književne tradicije: Woland nije ni simbol načela negativiteta kao Goetheov Mefisto, niti je tek uzrok promijenjene perspektive kojom se tako često služi satira (npr. u Le Sageovom *Hromom đavolu*). Štoviše, Bulgakov se ne služi ni načelom etičkog obrtanja koje upotrebljava, recimo, Anatole France u *Pobuni anđela:* u svijetu kojim vlada bog, koji očito nije dobar, dobar može biti jedino vrag. U *Majstoru i Margariti* ne može se reći da je Woland dobar, niti da je bog (čija je uloga uglavnom nejasna) zapravo zao. Vragovi nemaju vražje, nego imaju ljudske osobine; oni nisu načela utjelovljenja s jasno određenom svrhom, nego su također karakteri koji pripadaju istom tipu karaktera kao i Majstor i Margarita npr.

Bulgakov tako ne provodi u svojem romanu etičko obrtanje vrijednosti i zamjenjivanje simbola po formuli: bog je vrag, a vrag je bog, ali se služi jednim drugim postupkom obrtanja, koji bismo ovdje mogli uvjetno nazvati „estetskim": on tezu: ljudi su pravi vragovi (kojom se misli reći da ima ljudi koji se ponašaju kao vrazi), obrće u tezu: pravi vragovi su ljudi (što znači da i vrazi imaju u potpunosti ljudski karakter).

Posljedice takva postupka obrtanja u estetske svrhe analizirao je već Günther Anders na primjeru Kafkina odnosa prema basni (u basni su ljudi životinje, a kod Kafke važi teza: životinje su ljudi)[5], pa ovdje valja jedino upozoriti da i sama karakterizacija vragova u *Majstoru i Margariti* ukazuje kako okosnicu tog romana ne treba tražiti u etičkoj problematici. Nesumnjivo je, naravno, da Bulgakovljev roman ima i neke etičke dimenzije, ali odnos umjetnika prema vlasti — kao eminentno etički problem npr. — teško se može shvatiti kao tematska okosnica *Majstora i Margarite* jer bitna veza između umetnutog romana o Ješui i ostalih fabularnih linija nije u analognom etičkom problemu. Pilat tako, recimo, nema supstancijalni korelat u moskovskim zbivanjima, a ni čisti etički stav — u smislu kategoričkog imperativa — nije zapravo u romanu nigdje prisutan i mogao bi se samo tumačiti u smislu sasvim banalnih tvrdnji da je vlast uvijek zlo u odnosu prema umjetnosti. Pri tome čak i takva interpretacija ne samo da ne govori mnogo o romanu, nego čak izravno previđa jednu drugu njegovu etičku dimenziju: u *Majstoru i Margariti* postoje zapravo dvije vrste etičkih dilema i dvije etike, etika pravih karaktera i etika ljudi svakodnevice koji su amoralni i zbog toga ne zaslužuju nikakav etički postupak od strane onih koji imaju stvarne etičke dileme. Pribrojimo li tome nejasan konačni etički status Wolanda, biva jasno da se strogo etičkim kategorijama ne može objasniti čak ni samo prisustvo vragova u romanu.

Prisustvo vragova u *Majstoru i Margariti* tako je prije svega problem književne tehnike, odnosno „estetski problem", ako tako hoćemo reći. Taj problem naravno zadire u sve dimenzije tumačenja, ali ako ga postavimo u smislu književne motivacije, onda teza da je samo promjena u karakteru Bezdomnog stvarni rezultat vražje intervencije u svijetu svakidašnjice dobiva neke nove potvrde. Woland nije doslovno spasio Majstorov roman nego ga je samo sačuvao

jer je njegovo, vražje djelovanje, omogućilo da barem jedan čovjek bude njegov latentni „pravi čitalac".

U tom kontekstu opet možemo ponoviti pitanje: zašto Bezdomni može razumjeti Majstorov roman tek nakon susreta sa samim vragom?

Razmotrimo sada to pitanje sa stajališta uvjeta potrebnih u zbilji za stvarno razumijevanje romana, odnosno umjetnosti. Tvrdnju da u Bulgakovljevom romanu ne dominiraju etički nego dominiraju estetski problemi, pri tome, nikako ne valja shvatiti u smislu nekog esteticizma, tj. u smislu inzistiranja na tzv. umjetničkim kvalitetama izraza ili tzv. doživljajne estetike. Bitno nerazumijevanje Majstorova romana ne proizlazi iz činjenice što njegovi kritičari ne bi mogli prihvatiti neku njegovu „ljepotu". Majstoru se ne osporava da je on pisac; njemu se spočitava da je počeo „zavoditi narod" i upravo u tome je ona dimenzija koja omogućuje analogiju s Ješuom u umetnutom romanu. Tako postaje irelevantno da li su Majstorovi kritičari naprosto kukavice i podlaci ili roman ne razumiju dovoljno. Za život je romana bitno što oni ne dozvoljavaju da se roman uopće objavi, što unaprijed žele osporiti pravo na egzistenciju kako samom romanu, tako i njegovom autoru, jer bez obzira na razloge zašto to čine, oni znaju posljedice svojih postupaka; za njih se ne radi o „estetskim pitanjima" nego se izravno radi o životu. Nije životno pitanje da li je Majstorov roman dobro ili loše napisan nego je životno pitanje odnos tog romana prema istini. Čista estetska dimenzija u smislu „ukrašenog govora" nije nipošto strana Majstorovim kritičarima: za njih književnost i nije ništa drugo do „lijepo pisanje" koje je u službi određene ideologije, pa oni veoma dobro znaju da bi mogli biti životno ugroženi jedino kada estetska pitanja izravno zadiru u ideologiju, odnosno kada se, dakle, izravno tiču istine.

Majstoru je također stalo zapravo jedino do istine. On svakako zna da je „dobar pisac", pa se njegova bitna kolebanja i sumnje odnose isključivo na učinak romana s obzirom na odnos romana i istine. No, Majstor ima, za razliku od svojih kritičara, diferenciran odnos prema istini jer njega ne zanima toliko doslovna istina pojedinih iskaza koliko ga zanima istinitost ljudskih dilema i postupaka koji se izravno tiču egzistencije. Majstora tako zanima svojevrsna istina fikcije — da tako kažemo — dok njegove kritičare zanima jedino da li je fikcija korisna, odnosno da li je upotrebljiva, pri čemu ona, dakako, može biti i lijepa. Istinu fikcije čovjek, međutim, razumije jedino ako se može izdići iznad svakodnevnog shvaćanja istine koja se vezuju samo za jednu jedinu dimenziju razumijevanja stvarnosti, za dimenziju neposrednog iskustva održavanja života.

Dimenzija neposrednog održavanja života pripada svakodnevici, pa ona nije samo uvjet da se preživi, nego je ona i određena ideološka interpretacija zbilje. Za tu je interpretaciju bitno da se ne prizna nikakva mogućnost transcendencije jer svaki odnos prema transcendentnom bilo koje vrste može izravno ugroziti neposredno održavanje života. Takvom održavanju individualnog života, naime, izravno šteti svako pristajanje uz ideale, bez obzira kakvi ti ideali bili: čovjek može poginuti kao revolucionar ili kao svetac, ako politiku ili religiju doživljava i u transcendentnoj dimenziji, a može se „održati" jedino kada i jedno i drugo doživljava i provodi isključivo u dimenziji svakodnevice koja ideale podređuje zbilji, odnosno koja zbilju interpretira kao zbivanje u kojem nikada nema ništa

iznenađujuće, neobično i čudesno. Samo u takvoj interpretaciji zbilje smatra se sve što se zbiva izvan svakidašnjice unaprijed nečim što nema pravo na postojanje. Nesvakidašnja fikcija tada mora biti i ostati fikcijom koja nikoga ni u čemu ne obavezuje, a da bi fikcija mogla imati neku svoju istinu, to se ne smije dozvoliti ni na razini razumijevanja, a kamoli na razini tumačenja koje može „pogoditi" i samu egzistenciju pojedinca. Istinu fikcije takva interpretacija, kakvu vodi i upravlja isključivo neposredno održavanje života, naprosto ne može razumjeti, a kamoli prihvatiti kao uputstvo za mogućnost individualnog života.

Kako je Ivan Nikolajevič Ponirjov izabrao pseudonim Bezdomni, možemo pretpostaviti da je on kao umjetnički nadareni pojedinac već prethodno na neki način razumio da umjetnik ne pripada sasvim svijetu svakodnevice, da je on svagda u nekoj mjeri izgubljen, da ne može imati svoga pravog doma i onog kućišta koje bi mu osiguralo sigurnost „zatvorene zbilje svakidašnjice". No, Bezdomni se kao pisac susreće s već oblikovanom interpretacijom zbilje koja ima snagu postojeće književne tradicije. Ako želi biti pisac, on tu tradiciju ne može osporiti; u suprotnom ne samo da ga nitko ne bi razumio, nego ni on sâm nema otkuda naučiti kako se književnost stvara, a on to mora naučiti jer to je — na kraju — zanat kao i svaki drugi. Kako je Bezdomni istinski zaokupljen upravo književnošću, kako on doista želi jedino postati piscem, njega prirodno zanima sve što se tiče učenja upravo obrta pisanja, pa je njegov napor upravljen na što temeljitije poznavanje i usvajanje postojeće književne tradicije. Kako postojeća tradicija ne priznaje transcendenciju, svaka se transcendencija Bezdomnom mora činiti u lošem smislu riječi fikcijom i upravo ga njegova vlastita nadarenost sili da što je moguće šire i temeljitije usvoji takvu interpretaciju zbilje kakva upravlja tradicijom književnosti kao ukrašenog govora za unaprijed određene svrhe svakodnevnog života.

Nikakav susret s drugačijom književnošću sâm po sebi stoga Bezdomnoga ne može pokolebati. On naravno može čitati i drugačiju književnost, ali takvu književnost on naprosto ne može razumjeti jer je uvijek mora „podvesti" pod postojeću interpretaciju zbilje. Bezdomnoga tako ne može promijeniti susret s drugačijom književnošću; njega može promijeniti jedino susret s drugačijom stvarnošću.

Tako opet dolazimo do problema stvarnosti nestvarnoga, odnosno do problema uvođenja zbiljskog vraga u roman koji inače priznaje realističku motivaciju. Vragovima očito stanovnici Moskve ne mogu priznati zbiljsku egzistenciju; vragovi ne mogu biti zbiljski za one koji tako čvrsto stoje na određenoj interpretaciji stvarnosti da ne mogu ništa neobjašnjivo niti vidjeti, bez obzira što se ono može dogoditi pred njihovim očima. Vragovi su na neki način zbiljski samo za one čija interpretacija stvarnosti nije tako „čvrsta" da bi unaprijed onemogućila sasvim drugačija tumačenja. Bezdomni se tako morao susresti s onim što se ne može objasniti; jedino tako on može uvidjeti da je neobjašnjivo moguće, a tek takav uvid postaje uvjetom da nešto takvo kao istina fikcije može postojati jer zbilja naprosto nije svagda „providna" u svojim najdubljim temeljima.

Roman *Majstor i Margarita* pri tome se međutim, nipošto ne smije tumačiti kao zalaganje za neku iracionalističku filozofiju ili za povratak na neku „sliku

svijeta" u kojoj se može zamisliti i doslovno postojanje vragova. U *Majstoru i Margariti* prisutna je, doduše, stanovita kritika racionalizma, ali to je kritika racionalizma u smislu kritike racionalističke mitologije. Bulgakovljev roman ne prihvaća srednjovjekovni pogled na svijet nego prihvaća samo određene konvencije po kojima se o nekim oblastima života, odnosno o nekim zbiljskim ljudskim problemima, govorilo u okvirima srednjovjekovne demonologije. Kritika mitski shvaćenog racionalizma provedena je tako u *Majstoru i Margariti* jedino *igrom* s različitim mogućnostima tumačenja stvarnosti, jedino igrom koja ne poštuje ustaljene razine objašnjavanja jer ne poštuje ustaljenu interpretaciju zbilje, a ne poštuje takvu ustaljenu interpretaciju zbilje jer upravo ona onemogućuje da se sagleda sva složenost zbiljskih životnih situacija.

Rečeno nešto pojednostavljeno: o različitim aspektima zbilje može se govoriti na različite načine, a svaki od tih načina na svoj način bolje i lakše obuhvaća određene oblasti života i određenu životnu problematiku. Kako je svaki od tih aspekata u intenciji apsolutan jer čim je jednom upotrijebljen kao svojevrstan spoznajni postupak, on prirodno teži da spoznaju učini konačnom i apsolutnom te se tako proširi na sve ostale aspekte i obuhvati ih jedinstvenim okvirnim tumačenjem. Određene oblasti života i određena životna problematika pri tome lako ostaju izvan vidokruga. Ako su okviri racionalističkog mita druge polovine devetnaestog stoljeća obuzeli i roman,[6] onda realistički roman zapravo ne može zahvatiti i onu problematiku koja se unutar racionalističkog mita ne razabire dovoljno, ili se ne razabire uopće. Potrebno je tada u novi roman uvesti nove aspekte i nove pojmove, a kako novi „jezik" kojim bi se govorilo o takvoj problematici ne može nitko sâm izmisliti, neka „regresija" na ranije poznate slike, pojmove i već možda zaboravljene književne postupke može i te kako pomoći da roman govori i o nekim drugim aspektima zbilje, proizašlim iz drugačije osnovne interpretacije stvarnosti.

Bezdomni se tako mora susresti s vragom u Moskvi, s vragom koji nije ni simbol, niti načelo, nego je „stvarna pojava" jer je to jedini način da se u romanu govori o onome o čemu se inače ne bi moglo govoriti i jer je to mogućnost da neimenovani i u ustaljenim okvirima neobjašnjivi aspekt zbilje uopće „dođe do svijesti" onoga tko je inače po svemu „zarobljen" postojećom književnom tradicijom. Bez vraga Bezdomni ne bi mogao razumjeti da zbilja nije ona slika stvarnosti unutar koje on pokušava postati književnikom, a bez takvog razumijevanja on ne može shvatiti ni književnost koja nije uljepšana slika svakodnevice; on ne može prihvatiti Majstorov roman. Za razumijevanje umjetnosti potreban je „šok" same stvarnosti, a umjetničku istinu o tom „šoku" roman opet može iskazati jedino ako naruši postojeće konvencije izražavanja i uvede vraga u zbivanje na način koji odstupa od književne tradicije. Pitanje sudbine romana u aspektu takvog razumijevanja kakvo jedino omogućuje da umjetnost „preživi" i onda kada ide *contra* ustaljene interpretacije zbilje može tako postati temom romana tek kada, i ako, taj roman razori određene konvencije i uvede nova pravila igre, takve igre koja će imati svoju duboku ozbiljnost u novoj istini starih „fikcija".

3.

Nastojeći da sudbinu pojedinca zahvati u cjelini društvenih odnosa koji ga određuju, realistički je roman učvrstio i razradio konvenciju fabule. Kao elementarna struktura priče koja ima početak, sredinu i kraj, fabula je kao tehnički postupak književnog oblikovanja dakako poznata i upotrebljavana u više književnih vrsta, ali je upravo u epohi realizma osobit način njenog oblikovanja postao prepoznatljivom karakteristikom žanra kojeg možemo nazvati „realistički roman". U tom romanu, naime, fabula je konstituens naracije jer je shvaćena u jedinstvu s karakterizacijom: fabula i lik se međusobno uvjetuju i karakterizacija se ne može odvojiti od naracije jer je pojedinac shvaćen naprosto kao „njegov stvarni život", a taj je stvarni život niz događaja koji su se zbiljski desili i koji upravo zato i čine „životnu sudbinu". Kako je život pojedinca uvijek proživljen s drugim ljudima, uzajamni odnosi tih ljudi tokom zbivanja u osnovi su ono što se želi ispričati, a to se želi ispričati zato jer upravo to i jest sve ono što se doista može znati i izreći o čovjeku pojedincu i o njegovoj sudbini.

Kako se životne sudbine isprepleću, jedan jedini fabularni niz teško je slijediti ako se teži cjelovitosti u prikazivanju života. Realistički roman tako razvija složene tipove kompozicije koja redovno uvažava nekoliko nizova, budući da zahvaća nekoliko sudbina, a osnovni je kompozicijski problem nastojanje da fabula bude čista, tj. da se po načelu tzv. kompozicijske motivacije ne pretjeruje s uvođenjem takvih motiva kakvi nisu izravno vezani s razvojem fabule, a da se pri tome istovremeno nekako razbije jednolikost pripovijedanja po redu kronologije nečijeg života te da se pronađu odgovarajući načini uzajamnog povezivanja više fabularnih nizova.

S tog aspekta gledano realistički roman čini nekoliko fabularnih nizova, vezanih za nekoliko glavnih likova, koji uvijek moraju biti tako zamišljeni da razbijaju monotoniju kronološkog redanja. Tu vezu između okvirnog shvaćanja života pojedinca i kompozicije romana treba imati na umu jer Bulgakovljev roman ne samo da nema kompoziciju uobičajenu u realističkom romanu nego njegova kompozicija proizlazi iz sasvim drugačijeg obzora shvaćanja ljudskog života. I sama kompozicija tako ukazuje na onaj način književnog oblikovanja koji je omogućio da sudbina romana postane temom samog romana.

Majstor i Margarita sastoji se tako od četiri fabularna niza koji se mogu razmatrati relativno odvojeno. To su, prvo, događaji u kojima izravno sudjeluje Bezdomni; zatim, drugo, zgode i nezgode Wolandove družine; pa, treće, događaji oko Majstora i njegove ljubavi s Margaritom, a na kraju, kao četvrto, sâm Majstorov roman o Ponciju Pilatu i Isusu. Osim toga mogu se odrediti i dva sasvim samostalna i odvojena fabularna toka, a to su, s jedne strane, prva tri spomenuta niza koji su čvrsto uzajamno povezani sustavom istih likova, njihovih odnosa, i njihovih susreta u određenom vremenu, a zatim, s druge strane, roman o Isusu koji se zbiva u sasvim drugo vrijeme, s drugim likovima i drugom osnovnom temom. Taj umetnuti roman međutim, opet, na dva načina narušava konvencije uklapanja zasebnih pripovjednih cjelina u opći fabularni tok realističkog romana: nije, prije svega, nedvojbeno jasno tko i zašto taj roman pripovijeda, a relativno dugačak tekst, osim toga, nije umetnut odjednom nego u

odlomcima koji svi zajedno imaju vlastitu logiku pripovijedanja. Kako umetnuti roman neprestano prati osnovni priču, taj bi se roman mogao shvatiti jedino kao neka vrsta komentara, pa bismo dobili shemu u kojoj se stvarna zbivanja povremeno uspoređuju s legendarnim zbivanjima, ali i takvo objašnjenje kompozicije zakazuje: legendarna priča o Isusu, naime, doslovno poštuje realističku motivaciju; ona je doslovno ispričana kao nešto što se zbiljski dogodilo, a realistička priča iz moskovske svakidašnjice ne poštuje realističku motivaciju te je ispričana, dakle, kao nešto što se stvarno ne može dogoditi. Ono što bi nam trebalo biti lakše objašnjivo i tim stvarnije, jer nam je bliže u vremenu i načinu razumijevanja, postaje tako teže objašnjivo i nestvarnije od onoga što nam je u vremenu daleko i što bismo kao mitsko zbivanje mogli tumačiti jedino kao svojevrsnu alegoriju.

Takva analiza ukazuje na još jedno obrtanje koje i na ovoj razini razmatranja upozorava da pojmove stvarnosti i istine valja u *Majstoru i Margariti* shvatiti sasvim drugačije no što je to uobičajeno u analizi realističkog romana. Cjelokupni sustav analogija na kojem realistički roman izgrađuje fabularne nizove i na koji karakterizira likove, tu je doveden u pitanje jer mu nedostaje okosnica u strogom razlikovanju između mašte i zbilje, sna i jave, istine i priče koja je samo fikcija. Između priče u priči i osnovne priče u *Majstoru i Margariti* nema nikakvih supstancijalnih analogija: karakter Majstora nije nimalo lakše objašnjiv ako ga usporedimo s Isusom; priča u priči ne komentira osnovnu priču nego još više „otežava" njezino razumijevanje u samo jednoj dimenziji. I sama stvarnost tako kao da se raslojava jer se raslojava ono što treba da važi kao temeljna istina. Niti veze između pojedinih dijelova romana, stoga, naprosto se ne mogu fiksirati u jednoj dimenziji, npr. u dimenziji uzajamnog objašnjavanja ili prirodnih prostornih i vremenskih odnosa „susjedstva": te su veze i same podvrgnute stanovitoj „igri zavaravanja". Drugo poglavlje tako npr. počinje istim riječima: „u bijelom plaštu", kojima završava prethodno, pa se mora pomisliti da se Wolandova priča izravno nadovezuje na osnovnu priču, da tim „sada" Woland nastavlja pripovijedanje onoga čega se izravno sjeća, ali što je ujedno u cijelom romanu tekst umetnutnog Majstorovog romana. Potvrđuje li on, dakle, istinitost Majstorovog romana? Woland kao da zastupa doslovnu istinu kojoj se on inače neprestano podsmjehuje i koju samim svojim postojanjem dovodi u sumnju: vrag ne bi bio vrag, kad ne bi tvrdio da je laž istina, a istina laž.

„Raslojavanje istine" u *Majstoru i Margariti* tako je izuzetno važan književni postupak. Da je najdublja istina priče zapravo laž, naime, valja shvatiti tako da u laži priče — odnosno cjelokupne umjetnosti — valja tražiti istinu koja se naprosto ne može shvatiti ako smisao priče tražimo unutar opreke doslovne istine i laži. A to, opet, dalje znači da i sama realistička motivacija, tj. načelo prema kojem priča mora odgovarati stvarnosti, nije ništa drugo do laž: traženje podudarnosti priče i stvarnog života nije ništa drugo do jedna konvencija. Tko prihvati takvu konvenciju kao *jedinu* istinu, njemu stvarnost mora biti vidljiva samo u jednoj dimenziji i on naprosto „ne vidi" ništa izvan te dimenzije. Njemu su tada vragovi npr. naprosto sljepari jer mu nešto, što bismo mogli nazvati „demonizmom" ljudske prirode, ne može biti stvarno, pa on prirodno ne može razumjeti ni onu i onakvu umjetnost koja o tome govori, a o tome govori ako već

ne svaka umjetnost a sigurno ona umjetnost koja nastaje u vrijeme kada demonske osobine ljudske prirode vladaju zbiljom to jače što su manje vidljive i objašnjive načelom realističke motivacije. Vragovi tako u romanu moraju postati stvarni da bi uopće bili zapaženi, a stvarnim ih ne može učiniti pripovijedanje događaja — što će reći: priča s realističkom motivacijom — nego pripovijedanje onoga što zapravno i nije samo događaj. Kako pak opreka događaju može biti prije svega npr. čudo, pripovijedanje o onome što su čuda sa svakodnevnog stajališta postaje nužnim za razumijevanje romana, odnosno umjetnosti.

Tako se s još jednog aspekta može objasniti Bulgakovljev „povratak" na neke motive i likove srednjovjekovne demonologije. Srednji vijek, naime, ne poznaje roman u našem smislu riječi jer u srednjem vijeku ne važe pretpostavke na kojima se može razviti roman kao priča o sudbini pojedinca koja nije uvjetovana nikakvom transcendencijom, pa se sudbina mora pripovijedati kao niz načelno svakidašnjih događaja. *Majstor i Margarita* pri tome, naravno, ne znače nikakvu regresiju na srednjovjekovni mentalitet i književne vrste koje su postojale prije romana (npr. na legendu kojoj je čudo u osnovi) jer Bulgakov — kao što smo već upozorili — ne preuzima „sadržaj" srednjovjekovne demonologije nego upotrebljava samo njezin jezik, a taj jezik upotrebljava zato jer mu upravo on omogućuje da govori o nekim pojavama „u nama i oko nas" o kojima se drugačijim jezikom, npr. jezikom realističkog romana, naprosto ne može govoriti.

Bulgakova tako zanima raslojavanje stvarnosti koje realistički roman načelno ne može priznati jer se taj roman uvijek temelji na stanovitom monizmu općeprihvaćene slike svijeta i na priznavanju samo jedne jedine razine života kao modusa u kojem se ostvaruje sudbina. Sveznajući pripovjedač koji život „slika" kao „ljudsku komediju" tako što priča sve ono — ali samo ono — što se doista zbilo, zato je uvjet oblikovanja tog romana u kojem je stvarnost načelno jednoznačno određena isključivo kao svakidašnjica. Bulgakovljevo raslojavanje stvarnosti, međutim, valja ovdje napomenuti, ne oslanja se ni na srednjovjekovni dualizam koji je bio izrazit npr. u manihejskoj herezi, nego se oslanja na moderno iskustvo mogućnosti različitih interpretacija stvarnosti koje dovode u sumnju i sam pojam „čvrste zbilje". Stvarnost je u *Majstoru i Margariti* posljedica interpretacije, a to znači da stvarnost koja proizlazi iz interpretacije zbilje isključivo po navici ne može obuhvatiti cjelinu zbilje. Interpretaciji po navici uvijek se može suprotstaviti druga interpretacija stvarnosti, interpretacija koja uspostavlja sasvim drugi pojam zbilje, a da pri tome konačni zaključci o pravoj zbilji izostaju jer je svako tumačenje suviše usko, ograničeno arbitrarnim pretpostavkama i zato uvijek nedovoljno da bude nešto poput apsolutne životne orijentacije.

Napuštanje ideje o „čvrstoj stvarnosti" vidi se tako u *Majstoru i Margariti* kako u promjenama pripovjedačeva gledišta tako i u ironiji koja prati *obje* dimenzije stvarnosti: ironija je prisutna kako u opisu „prirodne" zbilje moskovske svakidašnjice, tako i u opisu „natprirodne" zbilje Wolandove družine. Da nastane, i da istinskim razumijevanjem bude prihvaćen novi moderni roman, nije tako potrebno nikakvo vjerovanje; prije je potrebna sumnja. Kad bi Bezdomni povjerovao u stvarnu egzistenciju vragova i tako se na neki način vratio na

srednjovjekovnu interpretaciju stvarnosti, on podjednako tako ne bi mogao razumjeti Majstorov roman kao što ga ne može razumjeti dok se čvrsto drži one interpretacije stvarnosti koja se zasniva na navici i na naivnom povjerenju u realističku motivaciju, odnosno u konzekvencijama — u onaj mit koji je uspostavio racionalizam devetnaestog stoljeća.

Da bi mogao razumjeti pravi umjetnički roman, Bezdomni se tako mora susresti s destrukcijom konvencija života, a da bi čitalac romana *Majstor i Margarita* mogao razumjeti pravi problem recepcije romana, odnosno problematiku opstanka romana, on se mora susresti s destrukcijom takvih oblikovnih konvencija romana kakve odgovaraju konvencijama zbivanja svakodnevnog života. Za oboje je tako prvi uvjet sumnja u apsolutnu izvjesnost konvencija, što će reći da se konvencije moraju moći „vidjeti" upravo kao konvencije, a prva je posljedica sumnja u apsolutnu izvjesnost takve interpretacije stvarnosti kakva samo po navici „konstituira" zbilju. No, ne treba izgubiti iz vida da bi sama takva sumnja u slučaju Bezdomnog mogla voditi jedino do razočaranja u postojeću umjetnost (zbog čega Bezdomni i postaje na kraju romana profesor), a u slučaju čitaoca do razočaranja Bulgakovljevim romanom koji bi se raspao na labavo povezane dijelove, na dijelove kojima bi nedostajala umjetnička konzistencija, što bi se lako moglo proglasiti nekim izrazom dekadencije.

Ako, međutim, profesor Bezdomni čuva uspomenu koja je više od razočaranja, i ako čitalac *Majstora i Margarite* može prihvatiti da taj roman nije samo rezultat destrukcije konvencija nego da on ima i neko vlastito načelo integracije koje pridonosi tome da ga u cjelini shvatimo i prihvatimo kao vrijedno umjetničko djelo, tada se ni iskustvo Bezdomnog s vragom, ni iskustvo čitaoca s romanom *Majstor i Margarita*, ne mogu opisati samo negativnim kategorijama. Destrukcija konvencija tada mora biti u nekoj „ravnoteži" s mogućnošću da se razumije i ono što bismo mogli nazvati „novim iskustvom".

4.

Vratimo se na trenutak ponovno kompoziciji: tri su fabularna niza međusobno povezana manje-više tradicionalnim susretima likova, a četvrti je diskontinuirano umetnut uz nagovještaje da ga priča Woland i da je to zapravo Majstorov roman čija je sudbina osnovni zaplet koji povezuje sve dijelove. U prva tri niza govori se o svakidašnjici u koju bez objašnjenja ulaze vragovi i o zbivanjima u tom svijetu vragova, a u četvrtom se govori o Isusovom suđenju i smrti na križu, pri čemu u tom legendarnom zbivanju nema ništa natprirodno, štoviše, upravo suprotno, čak se imena biblijskih likova (Ješua Ha-Nocri, Levi Matej) navode tako da daju neki privid historijske autentičnosti koja se svjesno ne obazire na legendu. Roman o Isusu nije pri tome naprosto priča u priči, niti je objašnjavajući komentar zbivanja u Moskvi; postoje jedino analogije u odnosima između likova, a kako Isus nije romanopisac, odnosno umjetnik, niti je Majstor profet, neke jednoznačne teze o istom problemu u oba dijela romana nigdje se ne mogu doslovno potvrditi. Kada se na kraju u istom poglavlju sastaju likovi iz svih fabularnih nizova, opet nije ništa objašnjeno jer se tu pojavljuje neki novi tip

diskursa, neki stil legende koji, s obzirom na ranije uvijek prisutnu ironiju, ne dozvoljava da to krajnje „pomirenje" shvatimo kao bilo kakvo konačno „objašnjenje".

Tumačiti *Majstora i Margaritu* iz transcendentne dimenzije pretposljednjeg poglavlja značilo bi tako pripisati čitavom romanu tip diskursa svojstven alegoriji, pa bi svemu što je u romanu rečeno trebalo pronaći pravo, doslovno značenje. I takav je postupak naravno moguć, ali njemu bi ipak stajala na raspolaganju samo dva osnovna pristupa: ili bi valjalo potražiti sve aluzije koje se odnose na stvarne okolnosti Bulgakovljeva života, ili bi valjalo utvrditi sve filozofske probleme koji se u takvom obliku alegorije zapravo postavljaju i rješavaju. Oba su ta pristupa, međutim, zapravo irelevantna s obzirom na vrijednost romana i jedva da bi ih interpretacija mogla osloboditi banalnosti. Sigurno je, naime, da se u *Majstoru i Margariti* radi i o nekoj osudi konkretnih prilika u Moskovskom udruženju pisaca, ali odgovor na pitanje tko u romanu odgovara kome u tadanjoj Moskvi neće mnogo unaprijediti naše razumijevanje, a filozofija izvedena izravno iz tumačenja pretposljednjeg poglavlja jedva da bi mogla izaći izvan okvira nekoliko fraza o „vječnom miru" i o „transcendentnom korijenu" svake velike umjetnosti i religije. Štoviše, ako bismo se upustili na temelju stila pretposljednjeg odlomka u tumačenje Bulgakovljevih filozofskih stajališta, lako bi se moglo dogoditi da zaključimo kako njegova apsolutna podjela likova na autentične i svakodnevne, kao i njegova u najmanju ruku nejasna etička opredjeljenja, upućuju da se tu ne radi ni o kakvoj domišljenoj, konzistentnoj, pa ni u svemu opravdanoj filozofskoj „poziciji".[8]

Umjetničku konzistenciju i vrijednost Bulgakovljeva romana tako ne treba tražiti ni u doslovnom smislu iskaza o konkretnoj zbilji, niti u nekoj filozofiji koja bi izravno bila okosnica cjelokupnog djela. Kako ta okosnica djela, opet, nije ni u dobro ispričanoj priči, jer bi takva priča tražila barem okvirno shvaćanje zbilje po uzoru na realistički roman, susrećemo se s potrebom razumijevanja nekog načela integracije koje bi omogućavalo da najprije „prepoznamo", a zatim i povežemo, na prvi pogled sasvim disparatne dijelove romana. Bulgakov, naime, upotrebljava različite tipove pripovijednja i izravno povezuje konvencije nekoliko dosta različitih književnih vrsta: neki dijelovi u *Majstoru i Margariti* podsjećaju na bajku, neki na romantičnu novelu (npr. ljubav Majstora i Margarite), neki na legendu (npr. spomenuti predzadnji odlomak), neki na realistički roman, a neki opet na moderni povijesni roman. U različitim se dijelovima, osim toga, upotrebljavaju i različite književne tehnike, pa se nameće pitanje: ako postoji sumnja u postojeću interpretaciju stvarnosti, ako nema nikakvog oslonca za razumijevanje djela u nekoj ideji prave zbilje, što onda povezuje roman u cjelinu? Postoje li ipak neki književni postupci koji dominiraju svim dijelovima romana i koji upućuju na neku jedinstvenu, a novu književnu tehniku?

Na jedan od takvih postupaka već smo upozorili. To je postupak obrtanja: „ljudi su demoni" obrće se u „demoni su ljudi", „istina je laž" obraće se u „laž je istina". Budući da takve „jezične igre" očito imaju neki smisao, napomenimo sada još da takvo obrtanje ima i dimenziju koju su ruski formalisti nazvali „ogoljavanje književnog postupka". To je „ogoljavanje" vidljivo, najprije, kao „realizacija metafore": u običnom životu nerijetko ćemo reći: „vrag te odnio", a

u *Majstoru i Margariti* vrag doslovno odnosi čovjeka kroz prozor. „Ogoljavanje postupka" prisutno je, zatim, u fabuli čiju fiktivnost prikriva realistička motivacija, pa se priča obično pripovijeda kao da se u zbilji dogodila, a kod Bulgakova priča se pripovijeda tako da biva jasno kako se ona nije mogla dogoditi: Margarita, npr., koja kaže da bi zbog ljubavi postala vješticom, u romanu stvarno postaje vješticom i jašući na metli leti nad gradom. Ili, Woland npr. kaže: „ja sam bio tamo", pa je njegova priča o Isusu ispričana u perspektivi pripovjedača koji je bio svjedok i promatrač, a ujedno je ta priča fikcija jer je to Majstorov roman.

Smisao je takvih postupaka dvostruk: oni, s jedne strane, razaraju ideju čvrstog oslonca pripovijedanja u jednoj utvrđenoj koncepciji zbilje, ali se, s druge strane, oni i sami uvijek oslanjaju na određenu „jezičnu dimenziju" koja im služi kao uporište razumijevanja. Ti postupci ne prelaze u ludiranje i bivaju — što je ovdje veoma važno — razumljivi i prihvatljivi jer Bulgakov unatoč fantastici ne pušta nigdje sasvim mašti na volju; on ne piše fantastiku koja bi se kao književna vrsta oslanjala isključivo na mogućnost da se piše o svemu onome što se uopće može zamisliti. Bulkagov se uvijek oslanja na ono što je na neki način svagda već kao otvorena mogućnost sadržano u *jeziku*.

Jezik je tako u *Majstoru i Margariti* ona jedina zbilja koja je do te mjere ipak pouzdana da se na nju možemo osloniti u razumijevanju: samo onaj tko doista razumije jezik, razumije i književnost, odnosno umjetnost, a doista razumije jezik samo onaj tko ga „vidi" i „osjeća" i u dimenziji njegove nesvakidašnje upotrebe. Stanovita metafizička (za razliku od isključivo tehničke) upotreba jezika u *Majstoru i Margariti* stoga je onaj oslonac na temelju kojeg se može razumjeti jedinstvo cjelokupnog romana, jer je upravo ta upotreba temelj sporazumijevanja onda kada su ostali mogući temelji „prepoznati" i shvaćeni samo kao uvjetne konvencije. Ako nema „konvencije svih konvencija", što će reći: ako nema apsolutno pouzdanog načela interpretacije stvarnosti, pa ni čvrste zbilje na koju bismo se uvijek mogli vratiti kao na krajnju mogućnost verifikacije, preostaje jedino da slijedimo logiku samog jezika.

Ironija i humor koji najčešće prate igre jezičnog obrtanja i ogoljavanja postupaka u mnogim, osobito u tzv. nižim književnim vrstama, kao što su to vic ili anegdota, npr., u *Majstoru i Margariti* dobivaju, stoga, smisao načela integracije romana kao književne vrste. Ironija i humor pri tome su ujedno određeni način borbe protiv strašnoga u zbilji koja se više ne može jednoznačno tumačiti, pa postoji prijeteće ugrožavanje neizvjesnosti koja je konačna i zbog toga neizdrživa. Predati se strašnom u zbilji, značilo bi tako napustiti ponovno umjetnost, jer prikazivanje strašnoga kao takvog može izazvati jedino odbojnost, a osim toga, u nekoj izravnoj borbi protiv strahote zbilje, umjetnost je naravno nemoćna. Roman koji bi doslovno opisao strašnu zbilju postao bi tako tek „strašan" roman, da si i mi dozvolimo igru riječima. „Crni humor" nije nikakvo izbjegavanje da se opiše strahota zbilje nego je mogućnost da se užas zbilje uopće postavi i obradi u književnosti kao zbiljska problematika života samog.

Umjetnosti nema u rezignaciji nad strašnim. Majstor je mogao samo spaliti svoj roman kada je uvidio da je zbilja još strašnija od one koju je on htio opisati. Pomislio je tada da bi valjalo napisati roman o samom vragu, ali je bio svjestan

da bi u tom romanu demonsko zbilje naprosto ugušilo umjetnost jer bi vrag morao biti samo „crn" i u toj bi se njegovoj „tami" svaki govor mogao svesti jedino na poziv za pomoć ili na uzvik očajanja. Vrag u romanu koji jedino može biti napisan kao takav umjetnički govor kakav netko može čitati da bi razumio „o čemu se zapravo radi", a ne da bi potrčao u pomoć ili slegao ramenima, tako ne smije biti suviše crn, a da pri tome ipak ostane vragom. Načelo metafizičkog osporavanja kojim se služio Goetheov Mefisto tako mora postati načelom ironije: i sâm vrag je sklon šali na svoj vlastiti i na tuđi račun, pa legenda o njemu postaje romanom. Igra ne može spasiti svijet, niti ga može popraviti, ali ga može tako opisati da se nad tim opisom netko može i mora zamisliti.

Ako se taj netko zapita: Kako je tako nešto moguće? i Što bi to zapravo trebalo značiti?, sudbina romana nije zapečaćena. Taj netko u samom romanu *Majstor i Margarita* pjesnik je Bezdomni, a što se tiče onih „sitnih i beznačajnih promjena" koje su se dogodile u njegovom karakteru, Bulgakov je možda očekivao da se dogode i u pravom čitaocu njegova romana.

PARADOKSI TUMAČENJA — FRANZ KAFKA: PROCES

I.

Za razliku od velike većine pisaca našeg stoljeća, Kafka vlastita djela nije nikada pokušao tumačiti. Ključno poglavlje njegova *Procesa*, međutim, sadrži pravi mali traktat o tumačenju. Svećenik u katedrali tumači Josefu K. priču o seljaku i zakonu na različite načine. Kada Josef K. nije zadovoljan jer želi konačno objašnjenje, svećenik kaže: „Ja ti iznosim samo mišljenja koja o tom postoje. Ne treba da se na njih suviše osvrćeš. Taj spis se ne može izmijeniti, i mišljenja o kojima ti govorim često su samo izraz očajanja zbog te nemogućnosti."[1] Na ponovno traženje Josefa K. da se barem utvrdi što se u tekstu priče može smatrati istinitim, svećenik odgovara: „Ne mora se sve smatrati istinitim, već samo nužnim", nakon čega Josef K. uzvraća komentarom: „Žalosno mišljenje... Laž bi tada bila kamen-temeljac svijeta."[2]

Zbunjujuće je u raspravi između Josefa K. i svećenika o smislu priče o seljaku i zakonu što se tumačenje čini uzaludnim. Nakon tumačenja, naime, konačni smisao priče nije nimalo jasniji, štoviše tumačenje kao da razumijevanje namjerno otežava. Tumačenje priče se stoga u romanu očito ne navodi kako bi se sama priča razjesnila. Taj dio teksta romana tako nije rasprava o priči, rasprava koja bi — eventualno — mogla objasniti Josefu K. njegov položaj, nego je to rasprava o tumačenju. A kako ta rasprava, opet, može biti veoma važna za tumačenje Kafkina djela, ako je samo ne shvatimo kao pokušaj odgovora na pitanje o tome kako valja neki tekst protumačiti, nego ako je shvatimo kao pokušaj da se postave pitanja o smislu samog tumačenja. S tog aspekta, naime, svećenikove riječi o očajanju zbog nemogućnosti da se spis izmijeni i komentar Josefa K. o laži kao kamenu-temeljcu svijeta mogu imati i dosta različita značenja od onih koja dobivaju ako ih shvaćamo kao iskaze koji treba da objasne kako valja protumačiti zagonetnu priču o seljaku i zakonu.

Teško je, doduše, izbjeći analogije. Situacija seljaka pred vratima zakona odgovara situaciji Josefa K. u njegovom procesu, a obje odgovaraju situaciji u kojoj se nalazi čitalac Kafkinog *Procesa*. Uvijek se traži odgovor jer se čini da su pitanja sasvim jasno postavljena upravo time što nedostaje ono na temelju čega

bi sve postalo jasno i razumljivo. U samom tekstu priče o seljaku i zakonu, međutim, kao i u samom tekstu romana *Proces*, zapravo nema ništa nejasno niti nerazumljivo: to su priče u kojima se jasno opisuje što se i kako „jednom"; „negdje" zbilo. Te nam priče postaju nejasne i nerazumljive jedino ako smjeramo „preko" njih na ono što se „stvarno zbilo", odnosno na ono što se barem moglo zbiti na točno određenom prostoru i u točno određenom vremenu. Čini nam se da jedino tako valja upraviti tumačenje, da valja pitati što sve to skupa znači „izvan" teksta; nas zanima kako se tekst može „primijeniti". Nejasnoće u tumačenju tako zapravo proizlaze iz nejasnoća u primjeni; pretpostavljamo da priča o seljaku i zakonu „služi" da objasni situaciju Josefa K., a da roman *Proces* treba da „služi" da bismo objasnili vlastitu situaciju. No, nije li to, možda, sasvim pogrešno?

Svećenikovo tumačenje priče o seljaku i zakonu zbunjuje Josefa K. jer ne daje odgovor na pitanje: Tko je zapravo kriv?, a na isti način zbunjuje tekst te priče ako od nje očekujemo odgovor na pitanje: Je li Josef K. doista kriv i tko mu zapravo sudi? Zašto, međutim, od tumačenja očekujemo baš takve odgovore? Zašto mislimo da su baš ti odgovori bitni za razumijevanje? Što bi se u tekstu, uzmimo, moralo promijeniti, kada bismo takve odgovore znali? — Ako se ništa ne bi moralo promijeniti, tekst je zapravo sâm sebi dostatan, a „nedostatak" koji ga čini nerazumljivim pripada nama samima. Čini se tako da se radi o nedostatku naše domišljatosti. Ako nam se tekst čini životno važnim, to bi moglo čak dovesti do očajanja, kako kaže svećenik. Tumačenje je tako nužno upravo stoga što ono „transcendira" sve što je u tekstu rečeno, pa ipak baš ta „transcendencija" kao da unosi smisao koji nam je potreban za razumijevanje. No, zašto baš takvo transcendentno tumačenje očekujemo? Zar tumačenje smije biti transcendentno, ako se naprosto pitamo što tekst *po sebi* znači, a jedino takvo pitanje odgovara intencijama tumačenja?

Josef se K. u svojem završnom komentaru zgranuo nad logikom koje se ne tiče istina. Ako je to tako, ustvrdio je, „laž bi bila kamen-temeljac svijeta". No, nije li on time samo otkrio da od tumačenja očekuje nešto što ne pripada samom tumačenju. Svećenik je analizirao koja su sve objašnjenja priče logična, a odbio je da kaže koja su istinita jer se istina može ustanoviti jedino ako se radi o „slaganju" između nečega. Svećenik ne može znati s kojim se samoj priči transcendentnim činjenicama slaže ili ne slaže ono što je u priči ispričano. Ako Josef K. pita za takve činjenice, on se „zavarava", kako mu izravno kaže svećenik. No kako je svećenik u romanu označen kao tamnički kapelan, nije li bila njegova dužnost da optuženom pruži nadu i utjehu? Njegova je priča u tom smislu promašaj: ako ona samo zbunjuje optuženog, zašto ju je uopće ispričao i zašto ju je Josef K. s toliko pažnje saslušao? Zašto je K. pristao da i sâm sudjeluje u tumačenju koje se pokazalo uzaludnim u smislu odgovora na ona pitanja koja su ga ipak bitno zanimala?

Cijela rasprava između Josefa K. i svećenika, cijeli taj mali traktat o tumačenju, zvuči tako paradoksalno s obzirom na nekoliko svojih bitnih elemenata. Ta je rasprava ispričana kao tumačenje priče, a ona zapravo nije tumačenje jer ne daje konačne odgovore; priča kao da izaziva tumačenje, a tumačenje se pokazuje suvišnim; tumačenje je izrečeno da pomogne optuženom, ali mu

zapravo ni u čemu ne pomaže; od priče i njenog tumačenja očekuje se nada i utjeha, a konačni je rezultat spoznaja o laži na kojoj se svijet izgrađuje. Ti paradoksi, međutim, proizlaze prije svega iz paradoksa „krivog očekivanja" koje doduše neprestano prati Kafkine likove, ali koje se na svoj način uvijek nanovo i razrješava u sve novim i novim „stupnjevima" smisla koji se ipak obogaćuje. Josef K., naime, ne uviđa nakon razgovora sa svećenikom što je istina o njegovom procesu, ali ako uviđa što je istina tumačenja, tada se ne može bez daljega reći da izlaganje svećenika nije ispunilo svoju svrhu, da u njemu nije bilo čak i nešto nade i utjehe, premda to zvuči ironično s obzirom na pretpostavljeni konačni smisao kako priče, tako i njegove vlastite sudbine.

Čini se da bi konačna svrha svakog tumačenja morala biti konačno i apsolutno razumijevanje. Tek bi takvo razumijevanje omogućilo da se priča o seljaku i zakonu „prevede" na jezik svakodnevice Josefa K., a da se Kafkina priča o Josefu K., tj. roman *Proces*, „prevede" na jezik naše svakidašnjice. Tada bi se doista sve objasnilo, ali ostaje pitanje bi li takvo objašnjenje doista zadovoljilo Josefa K. u romanu, kao i bi li ono zadovoljilo nas kao čitaoce. Seljak je mogao biti naprosto prevaren od lukavih zlobnika, a proces protiv Josefa K. u romanu je mogla pokrenuti mafija ili neka druga postojeća tajna i moćna organizacija. Zašto nas takvo tumačenje ne bi zadovoljilo? — Naprosto zato što nije riječ o tome da se sve svede na samorazumljivu razinu navika i svakodnevice. I u takvom bi „prevođenju" ostala sumnja da ono najvažnije uopće nije protumačeno. Zašto bi nam, naime svakodnevica bila jasna i razumljiva? Zar i nju samu ne treba uvijek nanovo nekako tumačiti, naravno ako smo skloni da ne uzmemo sve „zdravo za gotovo", ako ne mislimo da se ni o čemu ne treba posebno pitati? Zar u svakodnevnom nema ništa iznenađujuće?

Ako nismo zadovoljni s „prevođenjem" jezika priče na jezik svakodnevice, treba da pitamo kako uopće možemo nešto razumjeti, budući da uspoređivanje priče i zbilje ne vodi nikakvim rezultatima. Ako želimo konačno objašnjenje, takvo objašnjenje transcendira i priču i zbilju, pa zašto ga onda uopće poduzimati? Postoji li uopće konačno objašnjenje i da li je ono moguće? — Odgovor glasi: jest, ono je moguće, ali uz neke pretpostavke.

Te se pretpostavke mogu izložiti, ako se poslužimo uobičajenom analizom prevođenja. Prevoditi možemo ako znamo značenja pojedinih značenjskih jedinica i pravila po kojima se one povezuju; ako znamo, naprosto, jezik s kojeg prevodimo i jezik na koji prevodimo. Kako jezik, međutim, nije nomenklatura, prevođenje uključuje i elemente tumačenja: značenjske se jedinice ne mogu mehanički zamjenjivati. Kada je, onda, prevođenje apsolutno točno? Očito samo tada ako apsolutno i konačno znamo oba ta jezika. Pretpostavka je tako konačnog, odnosno potpunog i apsolutnog tumačenja, zapravo potpuno i apsolutno znanje. Samo ako je takvo znanje moguće, moguće je i konačno tumačenje koje ni u čemu ne ostavlja sumnju i koje daje točne i konačne odgovore na sva postavljena pitanja.

Ako to imamo na umu, lako je izraziti sumnju u mogućnost točnog prevođenja, a time i u mogućnost konačnog objašnjenja. Čini se da pretpostavke koje to uvjetuju i nije baš tako lako prihvatiti. Ipak, ovdje valja napomenuti da te pretpostavke nije lako ni odbaciti. Ako već ne želimo priznati apsolutno znanje,

ipak moramo prihvatiti neke stupnjeve u znanju koji omogućuju barem relativno točno prevođenje; svi znamo da se prevođenje ipak svaki dan zbiva i da se ne može reći kako nikada ništa nije dobro prevedeno. Moramo dozvoliti da određeno, sasvim zadovoljavajuće znanje o zajedničkim jedinicama i pravilima njihovog povezivanja možemo posjedovati, premda takvo znanje nije apsolutno. No, i takva hipoteza ponovo zahtijeva da možemo mjeriti stupnjeve u kojima smo ovladali znanjem potrebnim za prevođenje, odnosno za tumačenje, a kako se može odrediti da je nešto bolje a nešto lošije ako nema nikakvog sigurnog oslonca u konačnom znanju? Ako su jezici autonomni sustavi od kojih svaki ima svoju vlastitu logiku (a teško je ne priznati da jezik priče o seljaku i zakonu, kao i jezik Kafkinih djela nemaju neku svoju autonomnu logiku), odnosi među njima, na temelju kojih bi se moglo prevoditi, moraju se utvrditi u osloncu na nešto „treće". To „treće" može biti univerzalni jezik, jezik koji omogućuje razumijevanje svih jezika. Kažemo li, s pravom, da takvog jezika nema, ostaje ipak potreba da značenje pokušamo rekonstruirati na temelju nekog „univerzalnog teksta" koji će važiti kao paradigma za utvrđivanje svih pojedinačnih, nedovoljno određenih značenja. Ako takva paradigma postoji, ako je npr. paradigmatski tekst *Biblija* — kao što se to vjerovalo u dugom razdoblju evropske povijesti — tumačenje je načelno moguće i upravo to je ona pretpostavka na kojoj se zasniva mogućnost apsolutnog razumijevanja i konačnog objašnjenja svega što nas u tekstu zanima.

Što biva, međutim, ako pretpostavku o paradigmatskom tekstu ne želimo prihvatiti? Što ako paradigme na temelju koje bismo mogli prevoditi naprosto nema? — Tada smo očito prisiljeni da u prevođenju tražimo samo djelomična preklapanja u značenjima, onako kako je to, recimo, analizirao u svojoj filozofiji Ludwig Wittgenstein.[3] Tada smo naprosto prisiljeni da relativno prevodimo s jednog jezika na drugi, a da pri tome naše znanje ni jednog ni drugog jezika nije zapravo dovoljno, pa čak — u krajnjim konzekvencijama — niti zadovoljavajuće. U takvom prevođenju raspolažemo samo s invarijantama koje se javljaju u „nesigurnom" prevođenju, a jedino te invarijante mogu konstituirati neka značenja, kao što je to ustvrdio npr. Jurij Lotman, analizirajući upravo „jezik" književnih djela.[4] Kakve posljedice ima takva situacija u prevođenju s obzirom na konačno tumačenje? — Upravo takve na kakve ukazuje Kafka u tumačenju priče o seljaku i zakonu.

2.

Prije, međutim, no što razmotrimo način kako Kafka postavlja problem tumačenja u cijelom *Procesu* ipak se valja zapitati: nije li kod Kafke isti slučaj kao i sa svim drugim književnim djelima? Zar je druga književna djela lakše tumačiti, zar se metafore u njima mogu razriješiti, zar se njihov govor može prevesti? — Dozvolimo li ovdje uopćavanje bez obrazlaganja, moramo ustvrditi da suvremena znanost o književnosti tezu o neprevodivosti književnih djela na neki drugi jezik, pa izravno s tim u vezi i tezu o nemogućnosti apsolutne alegoreze, prihvaća bez ikakvih ograda. Ako je tako, razlika između Kafkinih

djela i književnih djela drugih pisaca, ili pak onih djela koja su, recimo, ostvarena u drugačijoj tehnici, može biti jedino gradualna: *Proces* tako, recimo, u nešto većoj mjeri zbunjuje, a njegovo tumačenje kao da nešto više samo sebe osporava i brže vodi do paradoksa no kada se radi o tumačenju *Jadnika* ili *Gospođe Bovary*. Interpretacije Kafke stoga su samo raznolikije i možda brojnije od interpretacija Balzaca ili Flauberta, a tumačenja kao da su samo još više u nedoumici. Kako pri tome postoji mogućnost da tu nedoumicu Kafkino djelo nekako samo izaziva, valja pitati: radi li se kod Kafke o sasvim osobenom problemu, ili se radi naprosto o jačem isticanju nečega što je inherentno prirodi književnosti?

Kafkin *Proces* može se, recimo, suprotstaviti ne samo takvim djelima kakva su romani Balzaca ili Tolstoja, nego i takvim djelima kakva su romani Dostojevskog jer visoko cijenjen i na određeni način moderan roman — kao što je to *Zločin i kazna* npr. — još uvijek ne izaziva dojam takvog mučnog začuđenja i zagonetnosti kakvog izaziva Kafkina proza. Ako, štoviše, baš ta dva romana usporedimo jer imaju mnogo toga zajedničkog (npr. unutarnje dileme glavnog junaka, mučnu atmosferu sudstva i istrage, neku dijalektiku stvarne i psihičke krivnje, pa i sličnu tehniku stvaranja egzistencijalne napetosti i ugroženosti), lako je prije svega uočiti da Dostojevski poštuje tzv. realističku motivaciju, dok *Proces* takvu motivaciju ne poštuje, jer je u njemu i sam motiv istrage i procesa neobjašnjiv sa stajališta oponašanja zbilje. Situacije su kod Kafke apsurdne, a to se postiže postupkom obrtanja uzroka i posljedice na koji je upozorio Günter Anders[5]: kod Kafke optužba izaziva krivnju, sudske žalbe idu prije no što se zna presuda, kazna se zbiva prije no što je donijeta osuda, ljubav prethodi uzajamnom razumijevanju, razgovoru i simpatiji, ljudi najprije međusobno znaju gotovo sve jedni o drugima, a zatim se tek upoznaju, itd. Samim tim Kafkina književna tehnika upućuje na prekid s tradicijom realističkog romana koju Dostojevski još nije sasvim napustio, pa *Proces* kao da jače iznenađuje, izazivajući potrebu da se to iznenađenje pokuša objasniti pitanjem: što je Kafka zapravo htio reći time što je izostavio realističku motivaciju i obrnuo ustaljeni redoslijed zbivanja?

U tako postavljenom okviru čini se da Kafka doista u *Procesu* postavlja neku zagonetku koju bi valjalo odgonetnuti, dok *Zločin i kazna* samo ekspliciraju zbivanje i razmišljanje koje izaziva uživljavanje, dalje razmišljanje i eventualne komentare o tome zašto se to, što je opisano, upravo tako dogodilo i kakvog to ima smisla s obzirom na naš osobni život i naše shvaćanje. No, da li Kafka doista postavlja zagonetke, a Dostojevski priča priče i, kako se to kaže, duboko analizira psihologiju svojih junaka?

To pitanje nije sasvim bezazleno jer od odgovora na njega zavisi kako ćemo shvatiti mnogoznačnost Kafkinog djela, pa zatim i potrebu komentara i tumačenja, a na kraju i razloge zbog kojih se tumačenje Kafkinih tekstova, s jedne strane, „uvlači" u sama njegova djela, a, s druge strane, na neki način „udvostručava" značenja jer se „neprevodivošću" bavi kao vlastitom temom?

Kafka, valja svakako prije svega upozoriti, doista stavlja čitaoca u ponešto drugačiju situaciju nego Dostojevski. Čini se da je on zaista „postavljač zagonetki" koje — kao što znamo — uvijek sadrže nešto od obreda inicijacije. Tko postavlja neke zagonetke, taj raspolaže s nekim „tajnim znanjima" koja bismo i mi morali imati ako želimo ući u svijet posvećenih; „zagonetač" je svećenik u

obredu, a mudri pripovjedač i „duboki psiholog" je ipak samo dobrohotni učitelj koji pomaže razumijevanju svijeta i života bez inzistiranja na naglom i mukotrpnom „skoku", na prijelazu iz neznanja u znanje, iz profanog u sakralno. Inicijant stoga ipak „skriva", a učitelj „otkriva" mudrost svijeta, pa se njihova tehnika radikalno razlikuje. No, za tu je razliku možda presudno naše očekivanje; u samom govoru i jednoga i drugoga mogu se razabrati tek signali koji razumijevanje upućuju bilo u jednom bilo u drugom pravcu.

Kada bi Kafka, naime, doista bio postavljač zagonetki, njegova bi se proza mogla razriješiti uvidom u ona „tajna znanja" koja je on, tobože, imao u vidu: pravac tumačenja naprosto bi morao voditi u raspravu o negativnoj teologiji ili o stidljivom ateizmu npr.[6] Takva se proza, međutim, nikada ne bi smjela unutar same sebe „razotkriti". Stoga nije na odmet opet napomenuti da se Kafka doduše ustezao od komentara vlastitih djela, ali da su svojevrsni komentari prisutni u svim njegovim djelima, a izrazito u *Procesu* gdje se nalazi i obrazloženi komentar o seljaku i zakonu. Tako se postupci tumačenja i neprestanog umnogostručavanja značenja u Kafkinom djelu ne samo često pojavljuju nego oni čine jednu od bitnih osobitosti cjelokupne Kafkine književne tehnike.

U *Procesu* se tako malo što doista novo zbiva. Epizode u velikoj mjeri ponavljaju jednu osnovnu „priču": Josef K. pokušava nešto saznati o svojem procesu, susreće se s nekim osobama, razgovara s njima i na kraju ne saznaje ništa. Niz poglavlja je tako nalik uzastopnim komentarima jedne te iste situacije: ponavlja se neka elementarna struktura priče o pokušaju, tračku nade i slomu očekivanja. Kao i jedan od njegovih preteča, Don Quijote, Josef K. pokušava uvijek nanovo, s tom razlikom što je njegova motivacija obrnuta od Don Quijotove, pa on svoj neuspjeh ne može opravdati „začaranošću" svijeta. Nekim uvjetnim kategorijama moglo bi se reći da je u *Procesu* svijet lud, a Josef K. razuman, ali je to ipak ponovo neko obrtanje jer i Josef K. mora u dubini duše prihvatiti da je on „lud", a svijet razuman; inače naprosto ne bi pristao na sve ono što mu se dešava i ne bi ništa ni pokušavao, a najmanje bi prihvatio „kaznu".

Tako se „kretanje u krugu" očituje na dva osnovna plana: s jedne se strane ponavlja uvijek ista zbiljska priča — kao kod don Quijotea — a s druge je strane uvijek prisutno zapravo misaono kretanje u krugu jer Josef K. ne želi pustolovinu, ne želi promijeniti svijet, nego samo želi spoznaju, želi znati što se s njim zbiva, pa analizira i razmišlja, premda svagda s poraznim rezultatom: na kraju mu se čini da ne zna ništa više no što je znao u početku. Uvijek iznova, on tada pomišlja da nije razumio što mu se govorilo, pa je svaki njegov pokušaj u biti pokušaj tumačenja; on uvijek pokušava dekodirati poruku kojoj osnovni kôd ne poznaje. Josef K., dakle, pokušava zaista odgonetnuti nešto poput zagonetke, ali se ne može reći da autor *Procesa* neprestano postavlja zagonetke; on naprosto kao da jednu te istu zagonetku neprestano pokušava odgonetnuti tako što je eksplicira u različitim kontekstima; on varira fragmente značenja jer pravo značenje ne može izraziti zato što ga ne zna, a ne zna ga zato jer takvog značenja naprosto nema.

3.

Premda je roman *Proces* zagonetan, on se ne odvija kao niz zagonetki nego se, upravo suprotno, odvija kao niz uzastopnih pokušaja da se jedna jedina zagonetka riješi. Na tematskom planu to je sasvim jasno određeno: zagonetno je zašto je Josef K. uhapšen i tko ga je uhapsio, a fabula je samo eksplikacija uzaludnog traženja odgovara na ta dva pitanja. Reklo bi se, dakle, kako se naprosto radi o istrazi koju poduzima sâm okrivljeni da bi se opravdao, pri čemu jedinu razliku od u detektivskim romanima poznate sheme čini odsustvo rezultata: nema konačnog otkrića tajne i nema dokaza koji bi nas tom otkriću primicali, makar i preko povremenih zabluda i slijedenja krivih tragova. Razlika između osnovne strukture kriminalističkog romana i strukture *Procesa* sabire se tako u jednom jedinom pitanju: što je zapravo tajna koju istražujemo?

Zašto ne prihvaćamo da Josefa K. progoni zbog nepoznatih razloga neka tajna organizacija. *Proces* bi se mogao i tako čitati, ali bi nas tada smetalo što istraga ni u kojem smislu ne napreduje, što se ne otvaraju novi putovi rješenja i što se ne skupljaju nikakvi novi dokazi; uvijek isti pokušaj odgonetanja osnovne zagonetke samo se ponavlja. A zašto istraga ne napreduje? — Zato što optuženi optužbu ne prihvaća, ali je niti sasvim ne odbacuje. Josef K. naprosto ne razumije o čemu se radi i zbog toga je već na samom početku romana tajna sudskog procesa drugačije akcentirana no u kriminalističkoj prozi: ne radi se samo o zagonetnom sudskom procesu koji se „negdje" vodi protiv jednog bankovnog činovnika, nego se radi o procesu uzaludnog traženja vlastite krivice, o procesu koji time postaje ujedno proces osvješćivanja. Kada bi, naime, Josef K. potpuno odbacio mogućnost da je kriv, on bi nužno u romanu postupao drugačije, baš kao što bi postupao drugačije i kada bi bio uvjeren da je stvarno kriv. Ono dakle — što Josef K. ne zna, a što želi otkriti, to je neka tajna o njemu samome, njegova vlastita tajna zbog koje ga netko optužuje. Stoga njegova istraga nije pokušaj opravdavanja, nego je pokušaj razumijevanja optužbe

Odstupanje od sheme kriminalističkog romana u *Procesu* može se tako shvatiti i kao rezultat premještanja težišta zanimanja od „vanjske" na „unutarnju" krivnju optuženoga: nas toliko ne zanima tko i zašto Josefa K. optužuje i progoni, koliko nas zanima zašto se on ponaša tako kako se ponaša kao optuženi. Štoviše, čak ni etički problem zločina — koji se npr. postavlja u *Zločinu i kazni* — u *Procesu* nije izrazito prisutan jer nije jasno da li krivnja uopće postoji. Josef K. bi se možda mogao usporediti jedino s Edipom koji prima poruku bogova ali je ne razumije, pa njegov bitni problem zapravo nije etičke nego je spoznajne prirode. No, kako se spoznaja odnosi na razumijevanje nečega što je „rečeno", u središte zanimanja u *Procesu* dolazi pitanje komunikacije: Josef K. se neprestano susreće s pojavama koje shvaća kao znakove, a nikako ne uspijeva odgonetnuti što znače ti znakovi. Njegov proces tako i započinje time što on uviđa da živi u svijetu u kojem sve ima neko značenje, što uviđa da više ne može živjeti ne osvrćući se na sva ta značenja, što shvaća da više ne može biti „beznačajan" jer više ništa ne može prihvatiti kao da nema značenja. Sudski proces tako mora biti praćen procesom odgonetanja, procesom koji je izravno potaknuti raspadom takvih konvencijom utvrđenih veza između označitelja i

označenoga kakve se uopće ne mogu uvidjeti ako su konvencije toliko čvrste da apsolutno pokrivaju sva moguća značenja. U konvencijama, naime, koje prihvaćamo a da nismo svjesni da su to konvencije, sve je do te mjere jasno i unaprijed određeno da opće značenje naprosto ne postoji; „sve" ne znači ništa.

Proces protiv Josefa K. stoga „izvana" počinje događajem koji može biti bez značenja, a samim tim „iznutra" počinje proces raspadanja konvencionalnog značenjskog sustava, raspadanja koje biva izravno potaknuto „udvostručavanjem". Hapšenje, naime, „udvostručava" uhapšenom poznati svijet. Pojavljuju se dva „mehanizma" koji djeluju paralelno, a međusobno se nigdje značenjski ne uvjetuju: Josef K. nakon hapšenja mora živjeti na dva plana, mora živjeti u dva svijeta od kojih nijedan nije pravi, pa je prisiljen da traži odnose koji — čini se — među njima moraju postojati, jer su oba svijeta podjednako zbiljska. Veze ta dva svijeta mogle bi se razumjeti jedino ako su bitna značenja u jednom svijetu „nadređena" onim značenjima s kojima se susrećemo u drugom svijetu. Josef K. je tako upućen na „prevođenje", a kako se regije stvarnosti udvostručavaju, nužno se udvostručavaju i znakovi koji bi morali omogućiti njihovo razumijevanje i međusobno povezivanje. Kako su pri tome oba svijeta očito ispunjena značenjima, a nemoguće je utvrditi ono opće značenje koje bi ih ujedinjavalo, pravo prevođenje — takvo prevođenje kakvo bi omogućilo njihovo slaganje — ne može se ni zamisliti. Sve se tako svodi na traženje invarijantnih odnosa: Josef K. je najviše zbunjen zbog svog položaja koji ne može odrediti jer se sve što on čini može tumačiti i drugačije. On stoga nužno počinje tumačiti doslovno sve što se uopće može tumačiti: on pokušava razumjeti kako ono što ima svoje značenje, tako i ono što zapravo nema nikakvo značenje. Strast za interpretacijom tako je nužna posljedica nerazumijevanja optužbe, a nerazumijevanje optužbe neprosto je rezultat odbijanja da se prihvate ustaljene konvencije sporazumijevanja.

To je ujedno razlog zbog kojeg *Proces* ne djeluje kao bilo koji roman nego djeluje „iznenađujuće". *Proces* ima nešto od zagonetke, kao i nešto od bajke i mita, a to izravno potiče interpretatore da traže načela koja bi bila na nekoj razini dubljoj od razine književnoznanstvene analize romana. No, takva tumačenja zakazuju jer u njima mora izostati objašnjenje činjenice da Kafka ipak piše umjetničku prozu. Mitska, filozofska, teološka, socijalistička ili kultorološka objašnjenja zato se čine suviše uskim da se primijene na način govora koji je po svojoj intenciji ne samo mnogoznačan nego i sveobuhvatan: u *Procesu* se etička, epistemološka i sociološka problematika npr. naprosto ne mogu odvojiti. Krivnja je etička, ali je također i spoznajna, pa i sociološka kategorija, jer se ne radi o tome da se neki problem krivnje u bilo kojem smislu riješi, nego se radi o tome da se on postavi, a on se postavlja tako da se određeni odnosi i procesi unutar ljudskog života „imenuju" i upravo tim „imenovanjem" postanu „nešto" o čemu se može razmišljati i što se može shvatiti i kao „problem".

U tom je smislu, doduše, Kafka donekle blizak „mitotvorstvu", ali isključivo na način na koji sva književnost čuva nasljeđe mitske svijesti jer zacrtava obrise ljudske problematike u svijetu. No, književnost kao umjetnost nema — niti može imati — obvezatnost mitskih „imenovanja", odnosno „otkrića svijeta" kao sustava značenja.[7] Iznenađujuća je u *Procesu* tako ipak samo ona razlika koja proizlazi iz promjena u književnoj tehnici, a te se promjene mogu zapaziti i u

razlici između onog očekivanja koje proizlazi iz starog statusa romana, s jedne strane, i novih načina pisanja koja su izraz novog statusa romana i novih konvencija proznog izražavanja, s druge strane.[8]

Naravno da je pri tome promjena književnih tehnika kako u samoj proizvodnji tako i u recepciji književnosti i sama uvjetovana određenim uzrocima koji se mogu analizirati s aspekta povijesti, sociologije, filozofije ili psihologije npr., ali središnje pitanje tumačenja Kafkine proze ipak nije kojim promjenama u književnom životu ta proza odgovara, nego je središnje pitanje što ta proza sama postavlja kao relevantna otvorena pitanja. A tako postavljen problem tumačenja Kafkine proze ne može se riješiti bez uvida u takvu književnu tehniku kakva omogućuje da nešto novo uopće vidimo i razumijemo kao nastavljanje i kao novu interpretaciju tradicije ujedno. Stoga *Proces* začuđuje prije svega zato što ne slijedi doslovno onaj način prikazivanja i oblikovanja individualne ljudske sudbine koji je bio sankcioniran navikom da se „oblik" priče primijeni u opisu individualnog života, uz uvjet da je fiktivni karakter takve priče (što će reći: njezina djelotvornost i njezin osnovni smisao) unaprijed shvaćen kao znak; što on, dakle, sadrži pretpostavku da je konvencionalna veza između romana i života postala nerazlučivom cjelinom koja se shvaća izravno kao zbilja.

Pri tome valja odmah napomenuti kako mnoge druge književne vrste, kao poezija, bajka ili esej npr., takvu konvenciju nisu nikada prihvatile, bez obzira što je roman na njih, recimo u prošlom stoljeću, svojim visokim statusom morao djelovati. U tim se vrstama život oblikovao tako da odnosi između fikcije i zbilje nisu uključivali konvenciju priče. Zato i začuđuje roman koji upotrebljava i tehniku bajke, ili pak tehniku eseja, jer u takvom romanu konvencionalna veza između priče i zbilje postaje prije svega vidljivom, a to može izazvati gotovo konsternaciju: znak u kojem ulogu označitelja ima priča, a ulogu označenoga život shvaćen kao priča, raspada se na sastavne dijelove, a kako svaki od tih dijelova opet nužno postaje cjelinom, odnosno znakom jer označitelja bez označenoga ne može biti, dobivamo „raslojenu" stvarnost, s jedne strane, i „raslojeni" govor, s druge strane. Tada biva jasno da i ono što zovemo „stvarnost" i ono što mislimo da stvarnost odista jest, ništa ne ujedinjuje, pa ni priča ne mora biti ono što smo pričom smatrali.

Drugačije rečeno: onoga trenutka kada se na najvišoj hijerarhijskoj razini prihvaćanja, na razini „prepoznavanja" romana, izgubilo jedinstveno okvirno značenje smisla života kao priče, raspadanje znakovnog sustava neminovno se produžava sve do najnižih razina. Ništa više ne može biti sasvim sigurno i sve bi moglo značiti i nešto drugo. Kako je pri tome ipak sačuvano označavanje jer govor nije prestao, jer npr. pred sobom imamo tekst koji može biti i roman, čitaočeva nedoumica izravno odgovara nedoumici Josefa K. koji ne zna za što ga optužuju, ali zna da proces protiv njega traje i da on može biti zbiljski.

Kako Kafkin *Proces* pri tome — kao i svi veliki romani u evropskoj književnosti, uostalom — ima i samog sebe za predmet refleksije, odnosno kako je u njemu također prisutna težnja da samog sebe opravda kao fikciju,[9] njegova tehnika književnog oblikovanja mora otpočeti od zagonetke nerazumijevanja: hapšenje je činjenica, događaj koji može biti i slučajan, ali koji kao izuzetan

redoslijed ispričanog nasilje mašte nad zbiljom: priča je nezbiljska i zato neistinita.

U tom smislu razlikujemo priču kao proizvod mašte od povijesne istine koju utvrđujemo kritikom povijesnih izvora.[7] Mitovi, legende, sage i slične tvorevine ne mogu izdržati pozitivnu kritiku, tj. kritiku koja se temelji na načelu znanstvene provjere: kao mogućće vrijedi samo ono što se može opravdati svođenjem na djelatne uzroke; neobjašnjivo u tom smislu biva nemoguće, nevjerojatno i nezbiljsko, ali uvijek samo zato što je zbilja kao zbilja već unaprijed racionalizirana. Ispričano u priči ne odbacujemo tako kao neistinito zbog toga što ono nikako ne odgovara nikakvoj zbilji, nego zbog toga što ono ne odgovara onoj slici zbilje kojoj dajemo određeno pravo prvenstva: načela smislene organizacije zbivanja u priči nisu identična s načelima organizacije koje primjenjujemo u ocjenjivanju onoga što je zbiljsko u svakodnevnom životu današnjice, životu prožetom znanošću. Neistinitost priče proizlazi iz priznavanja istinitosti znanstvene slike svijeta.

Otuda je moguć povratak na Aristotelovo shvaćanje *mythosa*. Priča se pojavljuje kao oblik organiziranja zbilje: u kaotični splet događaja unosi ona vlastiti red; pitanje je tek kakvu važnost ćemo pridati tom redu: hoće li on vrijediti kao pravi red stvari ili kao samovoljna konstrukcija. Ako je u osnovi priče neko razvrstavanje koje se zbiva u toku pripovijedanja, daljnji zaključci o priči mogu se izvesti na temelju oblika pripovijedanja. Iz dosad rečenoga možemo pretpostaviti da se načelo priče pojavljuje u svakom pripovjednom obliku, jer je smislena organizacija zatvaranja vremena, te početak i kraj određena zbivanja uvijek isti razlog zašto pričom možemo nazvati mit, legendu, sagu, fabulu, zaplet i siže. To pokazuje i analiza određenih najjednostavnijih oblika pripovijedanja:

Njemački teoretičar književnosti André Jolles upozorio je, naime, na razliku između složenih oblika umjetničkog pripovijedanja, oblika koji su rezultat razvijene artističke svijesti, i jednostavnih oblika kojima pripada logičko i historijsko prvenstvo jer predstavljaju izvorno jednostavnu djelatnost samog jezika. Utvrdio je i analizirao više takvih jednostavnih oblika: legendu, sagu, mit, bajku, kazus, memorabile, zagonetku i vic. Svaki od tih oblika predstavlja svojevrstan način jezičnog strukturiranja zbilje: legenda je tako npr. određena paradigmatskim razlikovanjem dobra i zla, saga životom obitelji, mit izvornim postavljanjem pitanja i odgovora o porijeklu nečega u smislu postanka. Kao crvena nit provlači se Jollesovim obrazlaganjima pri tome jedna misao: jednostavni oblici nisu tek načini izražavanja, odnosno opisivanja već unaprijed poznate i sređene zbilje; oni su načini na koje jezik konstituira zbilju kao nešto što može postati predmetom mišljenja i djelovanja. U tom smislu mit ili legenda nisu puke tvorevine mašte, niti se one u svoje vrijeme tako prihvaćaju: mit, legenda ili saga u vrijeme svog nastanka, u vrijeme koje ne poznaje znanosti i njom izazvanu racionalizaciju zbilje, priznate su kao istina: ono u njima ispričano samim tim što je ispričano postaje zbiljsko. Nema povijesti izvan mitske, odnosno legendarne povijesti, nema razloga da se načelno odbaci čak i mogućnost izravne penetracije želje u realitet prisutne u bajci, nema druge smislene organizacije vremena i događaja, rekli bismo u skladu s našim analizama, od one ponuđene u mitu ili legendi. Jednostavni oblici objašnjivi su jedino u toj izvornoj dimenziji

sfere koja bi taj kôd omogućila. Bez prihvaćanja bilo kakvih konvencija traganje za kôdom mora završavati stalnim neuspjesima, pa govor naprosto „traje", a značenja se samo traže u gomilanju sličnih slučajeva koji bi omogućili neko „približavanje" objašnjenju. Kako je ovdje prirodno i „približavanje istini" arbitrarna kategorija, tobožnje je pripovijedanje nalik gomilanju slučajnih događaja koji čak i ne slijede jedan iz drugoga, pa se veza među njima može uspostaviti jedino u pokušajima uzajamnog objašnjavanja, odnosno u komentaru nečega što se i samo javlja jedino kao komentar početnog, slučajnog događaja.

Tehnika komentara postaje tako presudnom ako se djelo oblikuje bez pretpostavaka, a pisati roman bez pretpostavaka ne znači samo ne prihvatiti određene konvencije, npr. one realističkog romana, nego znači pristati na neke druge uvjete, pa čak i na neke druge konvencije. Kako je „osporiti sve konvencije" samo parola koja se ne može ostvariti, Kafka u *Procesu* može jedino mijenjati i kombinirati određene konvencionalne strukture koje su pripadale različitim književnim vrstama. Time se mijenja odnos između strukture i pretpostavljenih funkcija: „iznenađujuće koje nikog ne iznenađuje", svojstveno bajci, dobiva tako funkciju početne situacije romana, a obrazlaganje hipoteza, svojstveno eseju, dobiva funkciju komentara koji bi imao objasniti zbivanje; parabola dobiva funkciju „udvostručavanja" početne zagonetke, a zagonetka – koja izvorno pripada procesu inicijacije — dobiva ulogu pokretača radnje.

Takvi se postupci upotrebe starih struktura u novim funkcijama mogu nazvati i eksperimentima, ali pri tome valja imati na umu da njihov eksperimentalni karakter proizlazi upravo iz dubokog poznavanja, pa čak i svojevrsnog prihvaćanja književne tradicije. Kafkina je epohalna novost tako zapravo samo dosljednost u postavljanju i razvijanju inherentne logike književnog oblikovanja koje se susrelo s raspadom ustaljenog sustava književnih vrsta i okvirnih mogućnosti svakog književnog oblikovanja. Da li ćemo takvu prozu nazvati „avangardnom" ili „dekadentnom", to zato ne ovisi o njoj samoj nego ovisi o vrijednosti koju pridajemo postupku kombiniranja književnih vrsta i udvostručavanju značenja, odnosno postupku traganja za značenjem koje nema uzorka ni u jednom tekstu prošlosti, ali koje, isto tako, ne predlaže nalaženje osnovnog „kôda svih kôdova" u budućnosti.

Prihvatimo li, naime, da su jedino invarijante u prevođenju moguća značenja, prihvatili smo da *Proces* sâm sebe shvaća kao tekst sukladan tekstu priče o seljaku pred vratima zakona, kao tekst koji se ne može promijeniti u svojoj mnogoznačnosti, pa su tumačenja tek izraz očajanja zbog te činjenice. Očajanje, međutim, tada valja shvatiti jedino kao činjenicu s kojom se susreće onaj tko želi doći do konačnih odgovora. Josef K. se ne zavarava i ne očajava tako dugo dok čini ono što se može činiti i postavlja ona pitanja koja se mogu i moraju postaviti. Očajanje ne obuzima Josefa K. dok pita i istražuje; ono ga obuzima tek kada „odustane", pa je zato i njegova smrt u romanu opet mnogoznačna: presuda je, možda, nastupila samo zbog toga jer ju je on prihvatio kada je prestao tragati za onim što mu je bilo dostupno, a to su tek uvijek nova i nova pitanja.

IRONIJA ČITANJA — ITALO CALVINO: AKO JEDNE ZIMSKE NOĆI NEKI PUTNIK

U dvanaestom, završnom poglavlju Calvinova romana *Ako jedne zimske noći neki putnik* (posljednje, trinaesto poglavlje zapravo je neka vrsta kratkog epiloga) „Čitatelj", kojem se pripovjedač neprestano obraća u drugom licu, prisustvuje raspravi sedam čitalaca o sedam načina čitanja. Kad ti čitaoci redom navode i zašto čitaju, on daje i svoju verziju:

„Gospodo, moram najprije reći da ja u knjigama volim čitati samo ono što piše: i povezivati dijelove s cjelinom: i neko čitanje uzeti kao posljednje: i volim jasno razdvojiti jednu knjigu od druge, svaku zbog onoga što je u njoj različito i novo: a osobito mi se sviđaju knjige koje treba pročitati od početka do kraja. Ali, odnedavna mi sve ide naopako: čini mi se kao da na svijetu postoje samo prekinute priče, i priče koje se nekako izgube."[1]

Ni ta verzija, međutim, ne ostaje bez komentara. Šesti čitalac tada čita naslove poglavlja koja su ujedno počeci fiktivnih romana u romanu:

„*Ako jedne zimske noći neki putnik, izvan naselja Malborg, naginjući se preko strme obale bez straha od vjetra i vrtoglavice, baci pogled dolje gdje se sjena zgušnjava u mreži crta što se ukrštaju, u mreži crta što se presijecaju, na sagu od lišća obasjanog mjesečinom oko prazne rake — Kakva priča tamo dolje čeka svoj kraj? — pita, nestrpljiv da čuje priču.*"[2]

Zatim slijedi njegov komentar:

„Da, roman koji tako počinje ja bih svakako pročitao, to se mogu zakleti... Vi imate samo taj početak i želite pronaći nastavak, je li tako? Nevolja je u tome što su nekada svi romani tako počinjali. Netko je prolazio nekom pustom cestom, ugledao nešto što je privuklo njegovu pažnju, nešto u čemu kao da se krila nekakva tajna ili neko obećanje; tada bi zatražio objašnjenje i ispričali bi mu dugu priču..."[3]

Na kraju dolazi završni komentar sedmog čitaoca:

„Vi vjerujete da svaka priča mora imati početak i kraj? Nekad je priča mogla završiti samo na dva načina: pošto su prebrodili sva iskušenja, junak i junakinja vjenčavaju se ili umiru. Posljednji smisao na koji upućuju sve priče ima dva lica: stalnost života, neizbježnost smrti."[4]

Taj je komentar popraćen zaključkom:

„Zastaješ na trenutak da razmisliš o tim riječima. Zatim munjevito zaključuješ da se želiš oženiti Ludmillom."[5]

U tom završnom zaključku svi su slojevi značenja do te mjere ispremiješani da nastaje zbrka čak na nekoj elementarnoj razini razumijevanja. Postoji, doduše, očito neka veza između čitaočeve odluke da se oženi Ludmillom — koja se u epilogu naziva „čitateljica" — s jedne strane, i njegovog vlastitog komentara o tome da u svijetu postoje samo prekinute priče i tvrdnje sedmog čitaoca o dva temeljna načina na koje se priče uopće mogu završiti, s druge strane, ali je i ta veza posredovana ironijom. Čitalac, naime, u romanu ipak čita početke romana i u samom se romanu ženi Čitateljicom, koja u posljednjoj rečenici djela kaže: „Upravo završavam roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina."[6] Ako je, dakle, najprije obrnut odnos između razine zbilje i razine romana, jer junak romana treba da se zbiljski ženi kako bi mogao završiti fiktivni roman, situacija se ovdje ponovo obrće jer se junak stvarno ženi samo u fiktivnom romanu Itala Calvina, u romanu kojeg opet samo čita Čitateljica, pa ona kao da ima neku zbilju tog romana, a ona je opet lik u romanu itd. Takvo mnogostruko obrtanje odnosa zbilje i fikcije svakako otežava razumijevanje, ali ono ujedno ukazuje kako je u samoj osnovi te književne tehnike sasvim osobena *ironija čitanja*.

Ironija kao konstitutivni element književne vrste roman u tradiciji evropske književnosti od *Don Quijotea* do danas redovno je prisutna kao ironija pisanja, kao ironija umjetničkog oblikovanja romana. Ta se ironija očituje kao uvijek nedovoljno objašnjena težnja za oblikovanjem romana, kao uvijek uzaludno traženje razloga zašto roman uopće treba pisati i zašto ga ima smisla pisati u svijetu koji očito može opstati i bez romana. No, kako roman postoji zbog čitanja, jedino ga čitanje održava kao umjetničko djelo i jedino mu ono daje smisao postojanja, i samo čitanje može biti način kako se roman potvrđuje, ali i kako sâm sebe ukida u ironiji.

Naravno da se pri tome ne smije izgubiti iz vida kako se pisanje i čitanje kao svojevrstan problem svake književne vrste ne mogu razdvojiti. Ipak, prihvaćanje bilo koje konvencije književnog oblikovanja u prvom redu naglašava ironijski karakter pisanja koje je svjesno vlastite fikcionalnosti: romanopisac zna da on oblikuje život samo „kao da" je taj život stvaran, pa je baš zato odnos zbilje i fikcije njegova vječita tema. Nešto drugačiji problem, međutim, nastaje kada se konvencije književnog oblikovanja u toj mjeri prihvaćaju upravo od čitalaca da se fikcija više ne shvaća kao neko postavljanje pitanja u odnosu umjetnosti i zbilje nego postaje dijelom same zbilje. Ta je situacija opisana u drugom dijelu Cervantesovog romana kada don Quijote postaje na neki način stvaran upravo zato što je opisan u prvom dijelu romana, pa njegovo ludilo postaje konstitutivni element zbivanja. U nekom smislu takva situacija postaje općim načelom kada roman zavlada književnom proizvodnjom i postane reprezentativnom vrstom epohe jer čitaoci čitaju romane naprosto kao da su oni zbilja. Tada se nužno težište ironije premješta s pisanja na čitanje jer baš čitanje obuzima kulturu do te mjere da se ponovno ne razabire bitno pitanje odnosa između fikcija i zbilje. Čitaoci postaju „robovi pisanih stvari koje pred njih bacaju"... kao što izravno kaže u Calvinovu romanu osoba nazvana Nečitač.[7]

Čovjek koji ne čita, naime, kao da je „izvan igre" u kulturi čitalaca, u kulturi u kojoj i sâm čin čitanja biva posvećen općim priznanjem konvencije pisanja, pa

se javlja ironija upravo u tome što se roman počinje čitati kao objava zbilje. „Svijet romana" dobiva svojevrsnu egzistenciju koja važi kao zbilja upravo zato što je čitanje postalo navikom koja je sama po sebi razumljiva. Budući da tada različiti čitaoci upravo na temelju čitanja krivotvore vlastiti život jer nastoje živjeti onako kako je u romanu opisano, samo čitanje mora postati predmet najveće ironije: roman ne može opisati kako treba živjeti, pa se opis života u njemu može shvatiti na različite načine koji se međusobno osporavaju. Umjesto pitanja: Kako valja pisati?, postaje stoga presudno pitanje: Kako valja čitati? Budući da roman sâm na njega ne može odgovoriti isto tako kao što nije mogao odgovoriti na pitanje o smislu pisanja, i samo pisanje kao da se rastvara u ironiji čitanja.

Ne mislimo, dakako, da je jedino Italo Calvino u romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik* zahvatio temu ironije čitanja. Ta se tema prirodno isprepliće s ironijom pisanja, jer svako književno djelo u epohi koja ne vjeruje u samorazumljive konvencije oblikovanja uvijek iznova postavlja problem vlastitog razumijevanja. Tako se paradoksi tumačenja kod Kafke, antiteze kod Becketta ili problem opstanka romana kod Bulgakova npr. izravno vezani i s problemom razumijevanja, pa sadrže i problem ironije čitanja. Ipak, kod Calvina postoji bitna razlika u tome što je u njegovom romanu ironija čitanja izravno izražena kao igra koja je do te mjere svjesna same sebe da se više i ne pokušava potvrditi nigdje izvan svijesti o toj igri. Valja li to shvatiti kao prednost ili kao nedostatak, to neka ovdje ostane otvoreno. Može se jedino reći da Calvino, kao nekad Aristofan, upravo „smijehom" konačno potvrđuje kako vjera u moć bogova — koji su ljudski život odredili kao sudbinu i time omogućili tragičnu priču o životu — nepovratno pripada prošlosti.

Daleko smo pri tome od pomisli da romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik* pridamo zbog toga epohalno značenje. Kako se u ovoj knjizi često pokušavalo reći da je epohalno značenje novine u književnosti uvijek rezultat naknadnog priznanja i stanovite interpretacije, ovdje se samo tvrdi da je Calvinov roman dovoljno originalan da se na njemu problem ironije čitanja može u širem smislu eksplicirati. Književnost je, smatramo naime, igra koja postaje veoma ozbiljnom onog trenutka kada neke promjene u pravilima koja ona nameće i same mogu biti prihvaćene kao nova pravila koja će omogućiti „proizvodnju" novih „događaja" i time takvih otkrića koja nas ne ostavljaju ravnodušnim.

2.

Calvinov je roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* neka vrsta igre s počecima romana koji se prekidaju. Navedene riječi Čitatelja: „čini mi se kao da na svijetu postoje samo prekinute priče, i priče koje se nekako izgube", zvuče zato kao opravdanje cjelokupnoj tehnici koja se u romanu primjenjuje. Nigdje „ispod" te tvrdnje rasprava se u samom romanu ne potiče jer kao da se pretpostavlja kako opravdanje neke književne tehnike može biti samo tehničke naravi. Mogli bismo, dakako, i dalje pitati: zašto je tome tako, zašto se priče

nužno prekidaju i zašto se uvijek nekako izgube? No, zašto bi baš roman bio dužan da se tim pitanjima bavi? Ako se čak roman takvim pitanjima bavio u prošlosti, zbog čega smatrati da baš i to nije bila samo jedna konvencija, konvencija koja se, doduše, nije odnosila na opću strukturu književne vrste koja bijaše takva da je i raspravu o tim pitanjima mogla u sebe uključiti, ali se odnosila na status te vrste i na njezinu funkciju: status romana bijaše tako visok da se njegova funkcija mogla uspoređivati s funkcijom sustava filozofije.[8] Ako roman može odbaciti svoje strukturne konvencije kao predrasude onog trenutka kad ih je shvatio kao konvencije, zašto da ne odbaci i vlastiti status kao predrasudu koja stvarno nije ni sa čim opravdana?

Odbacimo li, dakle, i status i funkciju romana kao predrasude, svako priznavanje nekih konvencija oblikovanja svodi se na tvrdnju da te konvencije važe jedino u nekim posebnim uvjetima. Pitamo li se, onda, što je bio razlog da su konvencije nekada bile prihvaćene bezuvjetno, a sada ih se može prihvatiti samo uvjetno, dolazimo do problema opravdanja vlastite književne tehnike. Jedini tehnički uvjet koji tada roman mora uvažiti odnosi se na čitanje ili nečitanje: roman mora biti tako napisan da ga netko želi i može pročitati. „Kad imate početak, vi želite pronaći nastavak", kaže sedmi čitalac u navedenoj raspravi, pa tako potvrđuje što je jedini preostali tehnički uvjet čitanja. „Nevolja je, međutim, što su nekada svi romani tako počinjali", nastavlja taj čitalac, pa se valja zapitati: zašto je to nevolja? — odgovor glasi da je to nevolja očito zato što smo zbog usvajanja tradicije naučili način kako svaki roman završava, pa čim on započne mi unaprijed znamo da su na kraju moguća u biti samo dva završetka: vjenčanje ili smrt. Ranije su takvi konačni završeci romana važili bezuvjetno, pa što se onda događa ako oni sada važe samo uvjetno?

Priča koju će netko danas željeti da pročita mora imati dva bitna uvjeta: ona mora dobro započeti, što će reći da mora izazvati očekivanje time što je jasno naznačeno kako počinje nešto čega prije tog početka nije bilo, i mora imati samoj sebi svojstvenu osobitost jer bi u suprotnom bila prepoznatljiva i stoga dosadna kao ponavljanje već poznatoga. U Calvinovom romanu prvi je uvjet već spomenuti u raspravi sedam čitalaca, a drugi izravno spominje Čitateljica:

„Ja više volim romane... koji me odmah uvedu u svijet u kojem je svaka stvar precizna, konkretna i jasno određena. Osobit mi je užitak znati da su stvari postavljene upravo na taj jedan određeni način, a ne drugačije, makar to bile i sasvim obične stvari prema kojima sam u životu ravnodušna."[9]

Oba uvjeta pri tome strogo važe jedino za priču koju želimo čitati. S pravom se, naime, može pretpostaviti da priča koju želimo slušati ne mora nužno započeti tako osobenim, naglašeno individualno elaboriranim početkom, jer njenu zanimljivost potiče kontekst situacije u kojoj se priča i zanimanje se održava na razini prepoznavanja koje je uvijek dosta jasno određeno. Rado tako slušamo, npr. bajke ili tračeve, a u njima nije nužan individualitet izraza. Bez obzira na sasvim različite svrhe zbog kojih ih rado slušamo, ni u slučaju bajke niti u slučaju trača nije presudno zanimljiv početak nego završetak: bajka puninu smisla dobiva završnim osjećajem zadovoljstva zbog toga što na početku prevareni i potcijenjeni mogu pobijediti, a trač završnim osjećanjem zluradosti zbog toga što i na početku cijenjeni i uvažavani mogu izgubiti. Kako je, međutim, kod priče

poticajni kontekst zanemariv jer nismo upravljeni prema „završnom" predmetu zanimanja, tekst koji čitamo biramo u pravilu zbog njega samoga, pa je u njemu presudna upravo elaboracija početka od kojeg sve zavisi. Završetak je uvijek završetak baš tog teksta i nekog njegovog individualnog „reda" koji je sâm početak dao naslutiti, a unutar kojeg se, onda, uspostavljaju i sasvim osobena pitanja i sasvim osobeni odgovori baš na ta, pojedinačna pitanja.

Čitanje dobro započete priče, takve priče koja ima svoju osobenu atmosferu i svoj vlastiti red koji obećava da će se razviti u pravcu sasvim osobenih pitanja, ipak baš kada su zadovoljena oba uvjeta mora završiti razočaranjem. Ako se, naime, priča dalje razrađuje onako kako je započela, njena specifičnost i individualnost njezinog vlastitog „reda" prirodno raste, pa se njena složenost povećava i na kraju dovodi do prekida u razumijevanju to lakše što jače izgrađuje samo svoje vlastito, sasvim individualno i pojedinačno viđenje života i svijeta: ako je priča strogo individualizirana, kako da ona bude shvaćena upravo kao priča koja se mora konvencionalno završiti? Želi li dakle, s druge strane, dobro započeta priča i dobro završiti, tada njen završetak mora zadovoljiti načela koja su izravno suprotna od onih prema kojima je ostvaren dobar početak: nejasnoće se moraju razjasniti, tajne se moraju otkriti i proces usložnjavanja se mora preokrenuti u proces pojednostavljivanja. Individualno i sasvim osobeno viđenje svijeta i života mora se moći „podvesti" pod općenitost, a time biva osporeno upravo ono na čemu se u početku inzistiralo. Očekivana sasvim osobena problematika postaje prepoznatljivo općenitom problematikom, specifična pitanja postaju sasvim uobičajenim pitanjima i odgovori su sasvim tipični, prosječni odgovori na uobičajene ljudske dileme. Ako, stoga, počeci priča koje se čitaju tako nude veliko bogatstvo pitanja i odgovora, završeci baš dobro završenih, cjelovito uobličenih i u svemu konzistentnih priča nude tek krajnje siromaštvo koje se, u konzekvencijama, može svesti na vjenčanje ili smrt kao što kaže Calvinov Čitalac. Štoviše, ako želimo biti još dosljedniji, takve priče svode se na jedan jedini završetak, budući da vjenčanje i smrt u romanu svoju „završnost" ne duguju nekim arhetipovima stalnosti života i neizbježnosti smrti — čemu je sklon Calvino — nego duguju naprosto činjenici da i jedno i drugo znače kraj djelatnog života junaka u perspektivi koju je tradicija romana otvorila i koju je izgradila kao svoju osnovnu konvenciju pripovijedanja.

Što se, onda, događa sa čitaocem koji je naučio da su tehnika početka i tehnika završetka priče u bitnom protuslovlju? Ako takav čitalac doista voli „jasno razdvojiti jednu knjigu od druge, svaku zbog onoga što je u njoj različito i novo", njemu se mora činiti da „na svijetu postoje samo prekinute priče" i da su se priče „nekako izgubile".[10] Ali, ne samo to. Tom čitaocu, ako on kojim slučajem želi postati pisac, lako može pasti na pamet slijedeća zamisao:

„Pala mi je na um ideja da napišem roman koji bi se sastojao od samih početaka romana. Glavni bi lik mogao biti nekakav Čitatelj kojeg neprestano prekidaju u čitanju. Čitatelj kupuje novi roman A autora Z. Ali, primjerak ima grešku, on se ne može maknuti dalje od početka... Vraća se u knjižaru da zamijeni primjerak...

Cijeli bih roman mogao napisati u drugom licu, ti, Čitatelju... Pa bih

mogao uvesti i Čitateljicu, prevoditelja koji falsificira, staroga pisca koji vodi dnevnik nalik na ovaj moj dnevnik...

Ali, ne bih htio da, bježeći od Krivotvoritelja, Čitateljica padne u naručaj Čitatelju. Izvest ću stvar tako da Čitatelj krene u potragu za Krivotvoriteljem, koji se krije u nekoj vrlo dalekoj zemlji, tako da Pisac može ostati sam sa Čitateljicom.

Dakako, bez ženskog lika, Čitateljevo bi putovanje izgubilo na privlačnosti: potrebno je da na tom putu susretne kakvu drugu ženu. Čitateljica bi mogla imati sestru..."[11]

Shvatimo li ove navode doslovno kao opis književnog postupka kojim se Calvino služi u romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik*, pa zatim prihvatimo da oni čine nešto poput opisa samosvijesti takvog romana koji je napustio statusne predrasude i predrasude konvencije oblikovanja ljudske sudbine kao priče, početna začudnost ređanja samih početaka biva objašnjena, opća je shema romana sasvim pregledno izložena, pa čak su i osviještena neka načela integracije njegovih raznolikih dijelova. Ipak, pri tome zbunjuje jedna činjenica: na ovaj način opisan roman bio bi tipičan kič koji ne samo da se ni u kojem slučaju ne bi oslobodio protuslovlja između početka i završetka nego bi, dapače, jednu trivijalnu shemu ponudio kao rješenje bitnih tehničkih teškoća pripovijedanja koje bi se tako naprosto ponovno vratilo na konvencije samo tobože odbačene. Da li je, stoga, novina romana *Ako jedne zimske noći neki putnik* tek jedna doskočica koja je u cjelini izvedbe samo potvrdila da se valja vratiti na stare dobre konvencije pripovijedanja, koje su se samo „premjestile" s eksperimentalnih vrhova ekskluzivnih književnih tehnika avangardnih pokušaja na prizemno ali sigurno tlo trivijalnosti?

3.

Roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* završava vjenčanjem Čitatelja i Čitateljice, a mnogi njihovi razgovori o romanima i o čitanju time su tek paravan za igru udvaranja. Mnogi su, osim toga, počeci romana koje oni čitaju pisani u maniri početaka trivijalnih romana koji slijede uglavnom naivnu tehniku otvaranja zapleta. Uzajamne veze između različitih početaka, nadalje, uspostavljaju se uglavnom uobičajenim i manje-više naivnim motivima izgubljenih rukopisa, zabuna u autorima, podmetanjima tuđih tekstova, tiskarskim pogreškama i sl. Uz to nerijetko ide neka trivijalnost svakodnevne refleksije koja se svodi na razmišljanje o tome kako da se Čitalac ponovo sretne s Čitateljicom i kojom tehnikom udvaranja da se posluži kako bi je osvojio, a ponekad se raspravlja o temama kao što su izbor knjiga u knjižari ili kupovina na način koji virtuoznom razradom i zanimljivim detaljima zapažanja ipak ne može prekriti banalnost tako zahvaćene problematike. U cjelini gledano, stoga, neka sklonost Calvinovog romana prema kiču, shematici, pa i prema postupcima trivijalnih romana nije tek dojam koji se može dobiti na osnovu navedenog odlomka o zamisli prema kojoj je roman napisan. Ta je sklonost konstitutivni činilac strukture cijelog romana, ali je od presudne važnosti uočiti da se ona na

sasvim osoben način obrće i u vlastitu suprotnost: svojevrsna apologija kiča ujedno je i svojevrsna poruga.

Važno je pri tome što Calvinov roman nije naprosto parodija kiča ostvarena time što bi se ironizirali postupci trivijalnog romana. U romanu, naime, postoje i elementi koji su u izravnoj suprotnosti s tehnikom trivijalne književnosti, elementi koji, opet, ne baš tako mali dio teksta čine nekim dijelovima pravog traktata u romanu. Razmotrimo li te elemente, važno je zapaziti prije svega kako je i u njima prisutna ironija. Tako se već na početku našeg izlaganja spomenuta rasprava sedam vrsti čitalaca o sedam načina čitanja ne može uzeti sasvim ozbiljno, premda su u njoj iznesene teze i zaključci takvi da nipošto ne djeluju trivijalno. Podjednako tako nipošto ne djeluju trivijalno zapažanja i opisi poput ovoga u kojem o čitanju govori profesor:

„Čitati... znači uvijek ovo: postoji nešto što je tu, nešto što je stvoreno tekstom, neki čvrst materijalan predmet koji se ne može promijeniti, a iz toga pomalja se nešto što nije prisutno, nešto što je dio nematerijalnoga svijeta, nevidljivog svijeta, jer se o njemu može samo misliti ili se može samo zamisliti, ili zato što je postojao i nema ga više, izgubljen je, nedostižan, u zemlji mrtvih..."[12]

Takva su zapažanja često nalik nekoj fenomenologiji čitanja, ali upada u oči da se takve, prave male fenomenološke analize uvijek ubrzo prekidaju i da na taj način kao da slijede ono isto osnovno načelo koje slijedi i tekst u kojem se redaju počeci romana. Nijedna analiza, nijedna misao o romanu u samom tekstu Calvinovog romana tako nije doista zaključena, nije dovršena čak i do mjere da bi uopće mogla važiti kao neka teza o romanu, pa ako nizanje manje-više trivijalnih početaka romana daje dojam parodije jer se nakon početka ništa ne nastavlja, u nizanju disparatnih teorijskih rasprava o romanu postoji također element parodije jer se ništa na kraju ne utvrđuje. Jedinstvo „kičerskih" i „teorijskih" dijelova romana pri tome nije u tome što bi teorijski dijelovi služili da objasne i potvrde kako se zapravo radi o nekoj kritici kiča, nego je jedinstvo u tome što su elementi i jedne i druge vrste tako stilski virtuozno izrađeni da se moraju shvatiti kao primjeri dosljednosti koja sama sebe neprestano ukida na razini konačnih teza ili završenih priča.

I sami tipovi početaka romana koje Calvino pripovijeda izabrani su tako da čine primjere mogućnosti nekoliko žanrova i u skladu s tim nekoliko različitih književnih tehnika s obzirom na njihov maksimalan domet, a ne s obzirom na manjkavost, kao što to čini parodija. Svaki Calvinov početak tako bi se mogao razviti u roman kojem bismo morali priznati kvalitetu daleko višu od prosječne razine trivijalnih ostvarenja u baš tim tehnikama, upravo kao što bi se počeci rasprava o romanu i o čitanju mogli razviti u teze koje bi se onda mogle i osporavati bez obzira na visoku razinu dosljednosti u njihovom početnom zaključivanju. Neki dojam nesklada između stilske virtuoznosti i trivijalnosti postoji tako jedino u odnosu između razrade svih pojedinačnih, relativno cjelovitih dijelova, kako početaka romana tako i rasprava o romanu, s jedne strane, i trivijalne okosnice veze među tim dijelovima, tj. priča o tome kako dolazi do čitanja i rasprava o čitanju koje završavaju vjenčanjem Čitatelja i Čitateljice, s druge strane. No, trivijalnost te veze među pojedinim dijelovima romana opet je samo, s jedne strane, prihvaćanje nužde da se poveže ono što je

načelno disparatno, pa makar samo trivijalnim i artificijelnim vezama. S druge strane gledano, ta je trivijalnost veze među svim dijelovima romana i osporena samim time što je ironizirana: čitatelj je pisac, a pisac je čitatelj u svijetu koji je sâm trivijalan, pa veza između teorije i prakse romana ne može biti ništa drugo do trivijalna konstrukcija.

Zaplet koji povezuje sve početke romana i sve rasprave o romanima, odnosno o čitanju, zato naprosto ne može biti zbiljski jer čitanje nije život nego je surogat života, pa i u bračnom krevetu Čitatelj i Čitateljica u epilogu *čitaju* nakon što su se vjenčali. Ironija samog takvog epiloga sasvim je dovoljna da objasni ne samo zašto su oni nazvani Čitatelj i Čitateljica, kao i zašto se čitatelju romana obraća u drugom licu i zašto je način kako Čitatelj zapravo nalazi sve te romane koje počinje čitati potpuno nevažan, nego čak i zašto trivijalnost dolazi do izražaja u svakom čitanju, u čitanju kako trivijalnih, tako i netrivijalnih tekstova. Čitanje, naime, ovdje postaje bijeg iz besmislice u fiktivan smisao, ali utočište koje takvo čitanje pruža opet uspostavlja samo zbiljski trivijalne odnose jer je svrha čitanja potisnuta negdje „izvan" individualnosti: ne čita se ono što stvarno piše nego ono što bi trebalo da piše: čita se samo ono što mislimo da bi trebalo pisati po navici, po tradiciji i po teoriji. Čitaoci se tako dijele na one koji čitaju romane da bi izgradili svoju teoriju romana i na one koji sve romane čitaju kao da su trivijalni romani. I jednoj i drugoj kategoriji čitalaca izmiče pravi proces čitanja jer je čitanje naprosto djelatnost bez pravog predmeta ili je njegov pravi predmet ono samo. Književno djelo je tako samo slučajna podloga, pa čak i izlika, kao što to kaže treći čitalac:

„Ja osjećam potrebu da prečitavam knjige koje sam već čitao — (...) — ali pri svakom prečitavanju čini mi se da prvi put čitam ovu knjigu. Mijenjam li se to ja toliko da svaki put vidim nove stvari koje prije nisam bio opazio? Ili je tekst konstrukcija koja se uobličuje tako da skuplja u sebi velik broj promjenljivih elemenata, pa se nikada ne može ponoviti na isti način? Svaki put kad pokušam ponovo doživjeti onaj osjećaj što mi ga je dalo neko prethodno čitanje, javljaju se drugačiji i neočekivani dojmovi, a one prijašnje više ne nalazim. Neki put mi se čini da između jednog i drugog čitanja postoji napredak: u tom smislu, recimo, da dublje prodirem u duh teksta i da povećavam kritičku distancu. Drugi put mi se opet čini da je u meni sačuvano sjećanje na razna čitanja jedne te iste knjige jedna pored drugih, bila ona oduševljena, hladna ili odbojna, a sva su raspršena u vremenu i lišena perspektive, bez ikakve međusobne veze. Tako sam došao do zaključka da je čitanje djelatnost bez pravog predmeta: ili da je njegov pravi predmet ono samo. Knjiga je samo slučajna podloga, pa čak i izlika."[13]

Ta činjenica, činjenica da čitanje postaje predmet samom sebi, da ljudi ne čitaju kako bi nešto pročitali nego samo zato da bi čitali, postaje tako kod Calvina temom romana, odnosno postaje predmet pisanja: nije važno što se piše, budući da se ne piše da bi se nešto pročitalo nego se piše jedino da bi se čitalo. Proces subjektivizacije čitanja, proces koji započinje time što roman daje sve veću ulogu onome što sâm čitalac unosi u čitanje, obrće se time u vlastitu suprotnost. Umjesto individualnog čitanja, takvog čitanja koje bi odgovaralo strogo individualiziranom stilu, javlja se apstraktno, opće čitanje u kojem je svejedno što je zapravo i kako napisano. Kako se, naime, piše samo zato da bi se čitalo, piše se

jedino tako da bi se to više čitalo, da bi svi čitali; piše se za svakoga i ni za koga, a takvo je pisanje dakako trivijalno.

Trivijalno pisanje, međutim, ne može biti samom sebi tema jer bi sama ta tema bila trivijalna, pa je ne bi svatko htio ni mogao čitati. Roman koji se u toj situaciji želi „održati" mora stoga upotrijebiti trivijalne teme i trivijalne postupke, s time jedino što te teme i ti postupci moraju sami sebe ironizirati kako bi ironija čitanja zbog samog čitanja postala „vidljivom" i kako bi se takvo čitanje shvatilo kao određeni „problem". I tako, kao što nijedan zbiljski problem književnost sama ne želi — niti može — konačno riješiti, ni roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* ne zauzima nikakvo određeno stajalište s obzirom na problem trivijalnosti pisanja i čitanja. Calvino se zadovoljava time da eksplicira varijante i paradokse čitanja koji u ironijskoj transpoziciji virtuozno izvedenih fragmenata romana i fragmenata rasprava o romanu na osnovi sheme upravo trivijalnog romana daju jak dojam ironije od koje više ništa nije pošteđeno.

Naravno da određeno razočaranje na kraju Calvinova romana time ne može sasvim izostati jer se zamisao beskrajnog započinjanja ne može ostvariti. Strogo rečeno, roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* uopće se nikako ne završava, nego se naprosto prekida. Štoviše, taj prekid, koji nastupa kada Čitaocu „munjevito padne na pamet da se vjenča s Čitateljicom" na neki način vraća izlaganje u dimenziju trivijalnosti u kojoj počinje pripovijedanje, u dimenziju koja se pokušavala prevladati samo superiornim majstorstvom stila i relevantnošću refleksija o samom pisanju i čitanju romana. No, taj povratak u trivijalnost samo je cijena koju je morao platiti pokušaj da tehnika romana postane samoj sebi svrhom do te mjere da roman više ništa ne zanima do njegove vlastite književne tehnike. Time je definitivno izgubljena konvencionalna koherencija djela i status romana kao reprezentativne prozne vrste biva izravno „pomaknut" prema „dolje", ali postupcima koji dovode u ozbiljnu sumnju cjelokupnu vrijednosnu hijerarhiju: cjelovitost, ozbiljnost životne problematike, život kao sudbina, psihologija karaktera i relevantnost iznesenih ideja više nisu shvaćene kao po sebi važeće vrijednosti.

U širokoj skali razaranja konvencije pripovijedanja i pokušaja da se stvore novi oblici i načini proznog umjetničkog oblikovanja Calvinovom romanu stoga valja priznati barem mogućnost da zauzme mjesto pored ostalih djela koja su u ovoj knjizi analizirana, a koja je tradicija modernizma već u velikoj mjeri posvetila. Štaviše, baš taj roman može biti primjer kako su kategorije destrukcije i kiča relativne i kako možemo govoriti o pojavi neke nove kombinacije kiča i eseja koja će, možda, voditi prema novim sintezama ili će, možda, isto tako lako, završiti u zaboravu kao još jedna tehnička doskočica u bespuću suvremene književnosti.

Čini se tako da je upravo Calvinov roman primjer koji ukazuje da sam roman nije mit, ali da tumačenja romana mogu mitovima lako postati. Da li su Calvinova virtuozna hipertrofija stila i njegova ironija još jedna, možda čak završna, potvrda dekadencije suvremene književnosti ili su izraz avangarde koja, eto, još nije iscrpla svoje mogućnosti da ogoljavanjem književnog postupka dokraja ogoli takvu ironiju čitanja u kojoj se više nije sačuvalo ništa od izvorne

ljudske potrebe da se proširi horizont osobnog iskustva i da čovjek nađe sebe u istini tuđe egzistencije?

Ova knjiga ne smatra da i takva pitanja ne treba postavljati. Ona jedino smatra da takva pitanja nisu jedina jer izbor svih onih problema koje Calvinov roman želi izazvati obavljaju na način koji je u velikoj mjeri unaprijed određen mitskim okvirima. No, zar iskustvo književnosti ne mora biti „šire" od iskustva njezinog tumačenja?

DEMONIZAM MODERNOG ROMANA

U djelima modernih romanopisaca od Dostojevskog do Joycea i Brocha kao da se pored znanstvenosti[1] javlja neki ostatak, nešto nesvodivo na racionalne elemente, nešto neprovidno i nejasno, ali sveobuhvatno, što se ne izriče do kraja i ne opisuje, ali se čita između redaka, a da nikad ne bude pročitano: nešto što se može osjetiti, ali se nikada ne može potpuno razumjeti, što tjera inače toliko svjesne junake na neobjašnjive, ali ne i neshvatljive postupke, što unatoč analizama pripovjedača ili autoanalizama junaka ostaje neuhvatljivo, ali ne i neuvjerljivo. Taj ostatak kritika redovno stavlja u područje iracionalnog, upozoravajući na polaritet unutar kojeg, nema sumnje, oscilira dinamična struktura modernog romana izazivajući napetost i nedoumicu kod publike, a beskonačne mogućnosti komentara kod teoretičara. Na jednoj strani kao da stoji racionalnost, učenost, znanje i znanstvenost, a na drugoj iracionalno, ignorancija, mistično i demonsko, ukoliko je demonsko prije svega »ono što se ne da dokučiti razumom i umom«.[2] Pripojimo li racionalnom i odredbu progresivnog, a iracionalnom reakcionarnog, na primjer, dobivamo pojmovnu shematiku u koju se lako uklapaju i ostali parovi kao: kolektivno — individualno, konstruktivno — destruktivno, misaono — osjećajno ili sl., ali koja unatoč tome što ne mora biti uvijek deplasirana[3] neminovno zakazuje pred pitanjem: U čemu je smisleno *jedinstvo* modernog romana, odnosno koji je *raspon* tog nesumnjivog polariteta u kojem se kreće tehnika suvremenih romanopisaca?

Shvativši roman kao »književni oblik *odsutnosti*«,[4] Lukács je u svojoj izvanrednoj studiji o romanu[5] pokazao okvire i raspon demonizma u strukturi romana s obzirom na »zavičajnost« epa, kao i demonsku psihologiju vječitog traženja junaka romana s obzirom na »božansku« prožetost likova i svijeta u »epskom stanju svijeta«.[6]

Demonsko je, za Lukácsa, konstitutivni element književnog oblika romana, oblika koji odgovara sukobu ideje i zbilje, »duše« i svijeta, pojedinca i društva, oblika koji je rezultat odnosno izraz problematičnosti svih vrijednosti u građanskom društvu i nemogućnosti izmirenja protuslovlja osim u svijesti junaka o demonskom i uzaludnom karakteru njihovih prijašnjih nada. Roman svjesnog odricanja, odricanja koje nije ni rezignacija ni očaj nego svojevrsna sinteza svih uzaludnih pokušaja, Lukácsu je konačni oblik romana kao romana, književnog djela kojemu demonizam služi, tako reći, kao unutarnji oblikovni moment

umjetničkog stvaranja. Romanopiscu je »demonsko strano iako mu ne može odoljeti«[7] jer je roman umjetnička pojeda nad demonskim silama koje vladaju svijetom, imaginarna pobjeda doduše, pobjeda koja ne može likvidirati snagu pobijeđenog, ali je može kanalizirati u željenom pravcu i upotrijebiti za vlastite svrhe. Goetheov *Wilhelm Meister* u tom je smislu »završni« roman, ne posljednji u vremenskom smislu, ali posljednji u logičkom nizu razvitka ideje romana.[8]

A upravo između *Wilhelma Meistera* i *Uliksa* zjapi nepremostiv ponor, između njih ne leži samo vremensko razdoblje razvoja ili dekadencije, nego potpuna kontradikcija: »Ovdje godina, tamo jedan jedini dan; ovdje kozmos, tamo polis; putovanje u prostoru i putovanje u vremenu; naročito i svakodnevno; ovdje stil i tamo parodija stila; ovdje stavak, tamo citat; ovdje napredak i cilj, tamo vraćanje: dobivanje novog i majeutika, entelehija i igra slučaja . . .«[9] Nije li, prema tome, neophodno i demonizam modernog romana suprotstaviti demonizmu starijeg romana,[10] ili ga, možda, suprotstaviti i ponovno uspostaviti u drugoj sferi ljudske djelatnosti ako je, naime, moderni roman više znanost nego umjetnost?

Koliko god klasični roman od *Don Quijotea* i *Robinsona* do *Madame Bovary* i *Ane Karenjine* pretpostavljao »prozno uređenu stvarnost«[11] i »svijet napušten od boga«, poetsko u njemu ipak je prisutno preko pjesničkog jezika: njegova proza uvijek je u biti pjesnička proza koja ne služi samo saopćavanju »istine« nego i oblikovanju jezika — a oblikujući jezik ona oblikuje i svijet. Bez obzira na elemente znanosti ili filozofije koji više ili manje ulaze u svaki roman, elemente zbog kojih od romanopisca svagda očekujemo i nešto drugo, svejedno da li manje ili više, nego od pjesnika, klasični roman konstituiran je kao »priča« koja osmišljava zbilju, kao oblik u koji može ući i bilo koja doktrina, na primjer (isto onako kao što u Danteovu *Božanstvenu komediju* ulazi skolastička filozofija), a da ga ne pretvara u traktat odnosno da ne razara do temelja njegovu poetsku strukturu. Kao što ima svoje mjesto i vrijeme, svog junaka i svoju fabulu, svoj početak i svoj kraj, klasični roman ima i vlastiti formalni totalitet, svoj svijet i svoju istinu, da tako kažemo. Ako suprotnosti u njemu i nisu »sadržajno« izmirene, tj. ako je i njihovo stvarno pomirenje nemoguće, one se »formalno« izmiruju u cjelovitosti oblikovne djelatnosti, odnosno barem u ironiji romanopisca koji zna, ili osjeća, da naracijom oblikuje nešto što doduše nije i ne može biti u stvarnosti, ali jest u djelu i moglo bi i trebalo da bude. Taj utopijski karakter romana s obzirom na »realizam« epa uvjetuje, s druge strane, svojevrsno umjetničko »nalaženje« rješenja suprotnosti: totalitet je svijet umjetnosti i junak može jedino kao don Quijote na samrti uvidjeti suprotnost ideje i zbilje, ali je njegova prošla, opisana sudbina idealni totalitet. Don Quijote je kao čovjek moguć tek u bez-zavičajnom svijetu, i upravo je zato roman zavičaj njegovu liku.[12]

U idealnom totalitetu romana demonsko je nužno negativno božansko. Narušeno jedinstvo čovjeka i svijeta i smrt božanstva problematizira vrijednosti, ali umjetničko oblikovanje uvijek uspostavlja raspon, doduše sada na različite načine, koji je potreban kao metafizički prostor za odvijanje sudbine, pa bila to i sudbina vječitog traženja. Čovjek, junak romana, sada nije u svijetu nego lebdi između stvarnosti i ideala, dobra i zla, neba i pakla. Demonsko svijeta »čiji su

protjerani bogovi postali demoni«[13] prikazuje roman kao satansko, kao princip čiste negacije koji djeluje u čovjeku, društvu i prirodi kao »druga strana«. Pravi roman u kojem bi izostalo demonsko u tom smislu ne bi se mogao ni napisati: tä što bi se i gdje u njemu moglo sudbinsko dogoditi? Bezbrojni moralistički romani od Richardsona do danas zaboravljeni su jer u jednoj liniji, na temelju jednog principa, koji osim toga nije ni naročito djelatan, nije moguće ni oblikovati ljudsku sudbinu. Samo ako je đavo u nama ljudski a ne odsustvo ljudskosti može se nešto s nama i u nama dogoditi. Don Juan i Faust su, ma koliko to zvučalo netočno s obzirom na empirijsku poetiku, pravi junaci romana jer dopiru u bezdan takoreći odozgo i odozdo. Ne varira uzalud evropska literatura stoljećima njihove sudbine: demonsko i božansko u njima su krajnosti koje se, kao sve krajnosti, ne samo dodiruju nego i stapaju. Iako je don Juan propao u pakao, a Faust se uspeo na nebo, njihova je sudbina zapravo identična, a demonsko u njima je princip bez kojeg se njihovi likovi ni njihove povijesti ne bi mogle umjetnički oblikovati.

Moderni roman napustio je, međutim, umjetnički totalitet prekinuvši radikalno s iluzijom u ime novog pojma istine, u ime znanstvene istine koja nema za cilj konačnu spoznaju cjeline, nego beskonačno napredovanje u otkrivanju sve novih i novih parcijalnih »istina«. Otuda njegova ljubav prema relativiranju koja se pokazuje bilo kao niz podjednako uvjerljivih tumačenja (npr. tumačenja priče o čovjeku i zakonu u Kafkinu *Procesu*), bilo kao objektivističko iznošenje kontradiktornih ili disparatnih stajališta pojedinih junaka bez autorova opredjeljenja (npr. Faulknerov *Krik i bijes*), bilo kao reportersko iznošenje činjenica (npr. *Dos Passosov Manhatan Transfer*). Takva struktura isključuje, dakako, potrebu demonske psihologije vječitog traženja jer je već unaprijed jasno ne samo da se ništa ne može naći nego i to da je nepotrebno oblikovati iluziju traženja:

»Jer, ništa ne znati, to nije ništa, ništa ne hteti da se zna — takođe, ali, ništa ne moći znati, znati da ništa ne možete da znate, evo gde nastupa mir u duši neradoznalog tražioca«.[14]

Neradoznali tražilac nema više potrebe da raspravlja sa svijetom, niti njegova rasprava sa samim sobom može biti roman u strogom smislu riječi. Naporu da se umjetnošću konstituira idealni svijet nasuprot stvarnom svijetu ustupa mjesto napor da se konstituira vlastiti svijet umjetnosti kao konstrukcija na temelju nekih datih pretpostavaka. Stoga suvremeni Mefistofeles ne govori modernom Faustu kao kritičar svijeta nego kao kritičar umjetnosti:

»To što pada pod udar kritike iluzorni je karakter građanskog umjetničkog djela... Zahtjev da se opće zamišlja kao da je harmonično sadržano u posebnom, demantira se sam od sebe. Propale su konvencije koje su unaprijed vrijedile kao obaveza i dopuštale slobodu igre«.[15]

Demonska psihologija junaka i demonsko kao princip propalo je s propašću umjetničkih konvencija koje, međutim, nisu bile samo puki običaji nego i jedini

mogući način da se u romanu kao umjetničkom obliku ostvari ljudska sudbina i da se čovjek sâm shvati i oblikuje kao idealni totalni čovjek. Sada čovjek nije više onaj koji hoće ili neće, koji je nošen snagom vlastitih osjećaja ili im se uzalud opire, nego »čovjek osjeća ono što sebi umišlja da osjeća«, on »sebi utvara da osjeća što osjeća«.[16] Kao što je principijelno namoguće s takve točke gledišta oblikovati opće u pojedinačnom odnosno posebnom, tako je i nemoguće *takvog* čovjeka shvatiti kao dio univerzuma: umjesto iluzorne slike cjeline nastupa analiza pojedinih »dijelova«. — Otuda »suženost« i najvećih modernih romana s obzirom na univerzalnost i »širinu« klasičnog romana: ma koliko *Uliks* uključio nevjerojatnu širinu u prostornom i vremenskom smislu, on je ipak sve to »komprimirao« na malen prostor i kratkotrajno vrijeme. *Uliks* ne uključuje u pravom smislu riječi *kozmos*, nego manje-više *kaotično* prisustvo velikog dijela ljudske kulture i civilizacije u svijesti pojedinaca. Njegova virtuozna racionalna kompozicija sa svim svojim slojevima značenja ne može, i ne želi, nadomjestiti naivnu univerzalnost epske naracije. *Privid* univerzalnosti nastupa jedino zbog toga što analiza svijesti mora ustanoviti kako je prazna svijest ispunjena svim onim što je na neki način »vani« prisutno: svijest je poput zjenice oka — prazna rupa kojom prolazi svjetlo unoseći sve »vanjske« stvari »unutra«.

Kako svijet vidi kao niz sektora, tako moderni romanopisac čovjeka u njemu vidi kao stranca koji se više i ne želi smjestiti u kozmosu nego situirati u kaosu, u apsurdu, tj. i u besmislici svijeta pronaći svoje vlastite, pojedinačne koordinate »bez važnosti za općenitost«.[17] Život junaka modernog romana ne »teče«, ne odvija se u vremenu kao postizanje svrhe, nego stoji na mjestu, »traje« kao niz trenutaka: ono što se zbiva u romanu to je ili struja svijesti ili besmislica događaja koji se vrte u krugu. Moderni roman ne priča nego analizira odnosno izvještava o analizi, redovno o analizi prirodno najmanje egzaktno istraženog predmeta — čovjeka. Riječi Gorkoga da je književnost znanost o čovjeku, koje su izrečene u sasvim drugačijem smislu, mogle bi se doista primijeniti na modernu prozu. Tek ona se bavi čovjekom kao predmetom znanosti prodirući, ili barem nastojeći da prodre, u njegovu svijest, gdje, shodno svojoj jednostranoj upravljenosti na predmetno, otkriva nekoliko konstitutivnih slojeva.[18] Najdublji sloj do kojeg se može na taj način prodrijeti jest onaj sloj koji više nije sloj, onaj predmet koji više nije predmet, nego ono nepredmetno. A to nepredmetno iskušava moderni romanopisac svojim oruđem, oruđem znanstvene svijesti, kao nešto skriveno iza objašnjivih pojava, kao nešto nedokučivo a ipak djelatno, riječju: kao demonsko. Analizi modernog romana otkriva se tako, ne slučajno, demonsko na onaj isti način na koji se psihoanalizi nepredmetno u ličnosti javlja kao *»ono« (es, it)*.[19]

Modernom romanu stoga je demonska prije svega priroda u cjelini, priroda kao priroda, ne neki njen dio ili princip koji se odražava, ostvaruje ili simbolizira u prirodi (npr. oluja ili potres), kao što je to bio slučaj u starijem romanu. Štoviše, sasvim formalno gledano odsustvo tzv. vanjske prirode u modernom romanu nije tek logično uklanjanje kulisa koje su postale nepodesne i nepotrebne kad se »radnja« preselila u urbanu sredinu. Jedino loši romani prijašnjih epoha upotrebljavali su pejzaž, na primjer, kao puku kulisu, kao bezizražajni ukras, ili povod za razvijanje autorove vještine opisivanja. U doista velikim romanima

pejzaž nije iskorištavan ni tek kao »duševno stanje«, nego kao jedan od način da se kao umjetnička slutnja izrazi pripadnost čovjekova prirodi koja nastupa redovno kao nešto mirno, nešto što raste počivajući u sebi. Simbol je takve prirode biljka — život koji crpeći sokove iz zemlje raste u nebo. Nepokretna — biljka je smirenje, živa — ona je rast, lijepa u cvijetu ona je oduhovljenje, obnavljajući se, ona je vječnost. Ne traže jedino junaci romantične književnosti plavo cvijeće Heinricha von Ofterdingena. I Robinsonovoj djelatnosti priroda je barem podatna, još u naturalizmu ona je neka vrsta principa koji pomaže oblikovanju. Roman ne osjeća demoniju prirode kao nepredmetnog sloja tako dugo dok se služi umjetničkim oblikovanjem koje prati rast prirode, dok naracijom proizvodi smisleni svijet kao što priroda proizvodi samu sebe, dok sagledava cjelinu, a ne ide u analizu pojedinačnog. Tek duhovno oko modernog romanopisca, oko analitičara kojemu je sve predmet koji valja »pregledati« i »rastaviti«, u težnji da sve vidi i razglobi do kraja, dolazi do neviđenog demonskog košmara.

»Ja *vidim* tu prirodu, ja je vidim. Znam da je njena potčinjenost lijenost, znam da ona ne trpi zakona: ono, što oni smatraju njenom postojanošću... Ona ima samo navika, a sutradan ih može promijeniti.

Da se nešto dogodi? Da ona naglo počne dahtati? Tada bi oni opazili da je ona tu i činilo bi im se da će im pući srce. Na što bi im tada služili njihovi zapisi, i njihovi bedemi, i njihove električne centrale, i njihove visoke peći, i njihovi vertikalni čekići? To se može dogoditi bilo kada, možda i odmah: predznaci su tu. Primjerice kućedomaćin će na šetnji vidjeti kako k njemu dolazi preko ulice crvena krpa kao vijana vjetrom. A kada krpa bude sasvim blizu njemu, on će vidjeti da je to komad truloga mesa zamrljan prašinom, koji se vuče gmižući, poskakujući, kus mučenoga mesa, koji se valja potocima izbacujući kroz grčeve mlazove krvi. Ili će pak neka majka pogledati obraz svojega djeteta i upitati ga: 'Što ti tu imaš? Je li to čir?' i ona će vidjeti kako se meso malo nadima, raspucava, rasklapa, a kroz pukotinu će se pojaviti treće oko, smijačko oko. Ili će pak osjetiti blago draganje na cijelom tijelu slično milovanju, kojim rogozi u rijekama dodiruju plivače. I oni će znati da su njihova odijela postala živa bića. A neki će opaziti da ima nešto što ga grebe u ustima, te će se približiti ogledalu, otvoriti usta: a njegov će jezik biti golema živa stonoga koja će hodati zbližujući noške i strugati mu nepce. Htjeti će je ispljunuti, ali će stonoga biti dio njega i morat će da je iščupa rukama. I pojavit će se mnoštva stvari za koje će trebati nova imena, kameno oko, velika troroga miška, nožni palac-štaka, paučina-vilica.«[20]

Sartr Mučnina

Nije slučajno što u većini modernih romana prirodu simbolizira životinja ili životinjsko. Kao već u *Maldororovim pjevanjima* herbarij svih modernih romana je oskudan dok im je bestijarij kud i kamo obilniji.[12] Životinja, naime, nije tu kao biljka koja raste donoseći cvijet i plod; ona je nemir i pokret te i u najpitomijoj, onoj koja je podatna čovjeku drijema iskonska divljina kao potmula prijetnja. Lautréamont, jedan od preteča moderne proze, već je dao značajan primjer demonije životinjskog:

»Znate li da se Stvoritelj... opio! Milost za te usne oskrnavljene vrčevima orgija! Jež koji je prolazio tuda zabode mu svoje bodlje u leđa i reče: 'Eto ti, sunce je na polovini svoga puta: radi, dangubo, i ne jedi tuđi hljeb. Pričekaj samo pa ćeš vidjeti kad pozovem

kakadua povijena kljuna'. Žunja i sova koje prođoše tuda zabodoše mu kljun u stomak i rekoše: 'Eto ti. Zašto si došao na zemlju? Da li zato da bi priredio životinjama tu turobnu komediju? Ali ni krtica, ni kazuar, ni plamenac neće te podržavati, kunem ti se.'«[22]

Lautréamonta u simboliziranju demonizma prirode preko životinjskog jedino možda premašuje Hermann Broch:

»...Šuplja tišina bezobličnog, u kojoj je pored lica i ne-lica, pored Scile udvojenog obličja i čudnih morskih pasa i narogušenih hidri, pored glava što su u krvavom zavoju, zmijolikih uvojaka krvave letele, poigravala svakojaka grdoba, vitlalo svakojako obličje što je imalo tela, što je imalo noge, što je imalo kopita, sitni zakržljali ili nerazvijeni kentauri i ostaci kentaura, krilati i bez krila; pucala je pakleno nabijena odaja od životinjskih grdoba, pomaljalo se nešto žablje, gušterasto, gmizavo, gamad neodredljivog broja nogu, bez noge, jednonogo, dvonogo, tronogo, stonogo, često sitnih koprcavih koraka u bezdanom prostoru, često drvenasto krutih nogu, ploveći kruto ispruženo, često tesno pripijeno, kao da hoće i pored sve bespomoćnosti u letu da se oplodi, često probijajući se uzajamno brzinom strele, kao da su vazduh što sve propušta, kao da su vazdušna bića, rođena od vazduha i nošena vazduhom...«[23]

Štoviše, autoru *Vergilijeve smrti* nije ostala skrivena ni ironična nemoć analize nepredmetnog sloja u kojem se kao u iracionalnoj sferi sastaje božansko i satansko kao isti nerasaznajni »predmet«:

»...Oh, smeh potiče iz znanja o nebožanstvenosti bogova, iz zajedničkog znanja boga i čoveka,
potiče iz onog nemirnog, uznemiravajućeg prozračnog pojasa skupnosti
što je demonski razapet između onostranog i ovostranog, kako bi se u njemu, u takvom sumračnom pojasu demona, bog i čovek mogli sresti, da bi se sreli,
pa ako je Zevs taj koji prvi udari u smeh u krugu bogova, kao što
u neprekidnom kružnom toku smešno ozbiljnog ponovnog poznanja
smeh čovekov biva izazvan ponašanjem životinje,
kao što
bog sebe pozna u čoveku, čovek pozna sebe u životinji, tako da životinju čovek proglašava za božanstvo,
a bog se kroz životinju vraća u čoveka,
bog i čovek sjedinjeni u tuzi, pa ipak savladani
smehom,
jer to je igra iznenadnog mešanja svih sfera, čija su ih
sudbinska pravila
zahvatila,
igra iznenadno otkrivenog pra-susedstva,
velika igra ispreturanosti sfera,
igra bogova koja uništavajući lepotu i ukidajući red,
stvaralačko božanstvo i žive stvorove stravično stapa,
pa ih zajedno predaje slučaju na milost i nemilost...«[24]

Ako je priroda kao nepredmetni sloj, kao područje nedohvatno analizi a ipak beskonačno djelotvorno i uvjetujuće, viđena kao demonska, onda je,

dakako, i priroda u čovjeku demonska priroda, a demonizam junaka više nije psihologija vječitog traženja, nije jedan od temeljnih principa njegove sudbine, nego je iracionalni fundament ličnosti. Epohalni roman Dostojevskog *Demoni*[25] već u potpunosti razotkriva tu strukturu iako je na prijelazu između oblikovne tendencije realističkog i analitičke tendencije modernog romana. Stavroginov demonizam razlikuje se uvelike od mefistofelskog principa u *Faustu* ili don Quijoteove mahnitosti. Stavrogin *zna* da je temelj njegove vlastite ličnosti nepojmljiv, jer ni najveći napor njegove lucidne svijesti i blistavog diskurzivnog razuma nije u stanju da prodre do osnovnog razloga ili do krajnje svrhe njegovih vlastitih postupaka. Njegove riječi: »Ja hoću sam sebi da oprostim, i to je glavni cilj, cio moj cilj«,[26] moramo protumačiti: hoću sebe dokraja shvatiti, hoću vlastitim razumom prodrijeti do najdublje osnove svoje ličnosti. Monah Tihon s pravom vidi u Stavroginovu »pokajanju« još veći »grijeh«, jer razlog Stavroginove ispovijedi nije ljubav prema bogu, nego spoznaja samog sebe. — Religioznim jezikom izražava tako Dostojevski dramu autoanalize: golem je Stavroginov potencijal njegova izuzetna inteligencija i potencirana osjećajnost koja bavljenje samim sobom podiže na apsolutni nivo posljednjeg i jedinog pitanja, pitanja koje ostaje bez odgovora jer analitička »nesretna svijest« može jedino ići sve dublje i dublje, otkrivajući bezdan umjesto posljednjeg odredljivog temelja. Stavroginov nihilizam stoga je najdublji u romanu (što je iskazano, između ostalog, i time da je Stavrogin duhovni otac kako Šatova i Kirilova tako i ostalih nihilista[27]) jer Stavrogin nihilizam bitka iskušava kao vlastitu sudbinu, dok ostali participiraju na povijesnom nihilizmu poput krda svinja u biblijskoj paraboli (koja je moto romana), krda koje se bjesomučno survalo u provaliju opsjednuto demonima koje po svojoj animalnoj strukturi ne može ljudski podnijeti.

Dostojevski, doduše, u *Demonima* još uvijek oblikuje Stavroginovu *sudbinu* zadržavši u velikoj mjeri elemente klasične strukture romana, strukture koja se temelji na uvjerenju u sudbinski *smisao* ljudskog života. Ipak, Stavrogin je već negativan junak, tj. čovjek bez vlastite sudbine u svijetu.[28] On je doslovno »apstraktni individuum koji čuči izvan svijeta«, i to ne jedino zbog toga što ne pripada ni jednom društvenom pokretu (on npr. nije pripadnik nihilističkog pokreta), nego zbog toga što uopće ništa ne radi, ne djeluje, gotovo i ne živi u punom smislu riječi. Stavrogin gotovo isključivo sâm sebe misli i u tome je njegova moć koju svi priznaju (on može sve učiniti jer je uvijek »hladan«, tj. odsutan u svakoj akciji) i njegova nemoć koju samo on zna (njegovo istraživanje samog sebe ne dolazi nikad do izvjesnosti). Svaki Stavroginov korak u zbilji već se unaprijed dokida u beskonačnom napretku mišljenja: on je u mišljenju dovršeni dokinuti Kirilov (a također i Petar Trofimovič i Šatov) jer je već sebe ubio kao čovjeka koji stvarno živi djelujući, već je postao bog pobijedivši smrt ravnodušnošću, ali se time njegova analitička svijest nije mogla zaustaviti, pitanje: Što sam ja? ostalo je bez odgovora jer njegov superiorni intelekt ne uživa u intuitivnom »božanskom« sagledavanju, nego pati gonjen demonijom beskonačnog razlaganja vlastite ličnosti i obrazlaganja vlastitih postupaka.[29]

Time, međutim, Dostojevski nije samo otkrio »najvažnije načelo moderne psihologije: dvostranost osećanja i podeljenu prirodu svih društvenih stanja«,[30]

kao što smatra Hauser, koji, dalje, ispravno primjećuje povodom svih romana Dostojevskog:

»Njegovi se romani odigravaju uoči strašnog suda; sve je u stanju najstravičnije napetosti, smrtnoga straha i najbučnijeg haosa; sve čeka da bude očišćeno, umireno i spaseno čudom — čeka na rešenje zasnovano ne na moći i oštrini duha i dijalektici razuma, već na odricanju te moći i na žrtvovanju razuma. U ideji intelektualnog samoubistva za koju se Dostojevski bori izražena je sva problematičnost njegove filozofije; on pokušava da na potpuno nestvaran i iracionalan način reši stvarne probleme i pravilno postavljena pitanja.«[31]

Ali, valja istaći da je »iracionalni način rješenja« problema koje postavljaju junaci Dostojevskog strogo konzekventan načinu na koji se ti problemi postavljaju. Ni snaga ni slabnst Dostojevskog nije u tome što on predlaže vlastita rješenja odnosno uvjerenja; izvor njegova pisanja nije propovijedanje nego strast da se misaoni stavovi *izvedu* do posljednjih zaključaka. Nužno mu stoga ne uspijevaju pozivitni likovi; gdje misao miruje on nema mnogo što da kaže. Tek »život ideja« koji nema ni početka ni kraja njegovo je područje, a što stroga znanstvena analiza neminovno dolazi do bezuvjetnog i bezrazložnog demonskog kretanja razuma osuđenog na dijalektiku bez sinteze, to nije rezultat njegova prethodnog iracionalističkog uvjerenja, nego same stvari o kojoj je riječ. Genij Dostojevskog izražava demonizam znanosti, njegovi su romani početak nove forme romana u kojoj »iracionalni moment« kao demonski sloj ima novu odlučujuću ulogu u stvaranju likova: »Ono što se ne da dokučiti razumom i umom« kod likova Dostojevskog rezultat je opsjednutosti znanstvenom analizom koja se, međutim, ne može i ne želi zadovoljiti postavkom da »o čemu se ne može govoriti o tome se mora šutjeti«.[32]

Što roman, slijedeći Dostojevskog, više inzistira na takvoj svojevrsnoj »egzistencijalnoj analitici«, što se dosljednije pridržava znanstvenih metoda, što izrazitije zastupa znanstvene intencije,[33] to se jasnije osjeća u njemu suprotnost između prividno svemogućeg uvida moderne znanosti i stvarne nemoći da taj uvid dade odgovor na sva pitanja koja muče suvremenog čovjeka. Što je čovjek moćniji u analizi samog sebe, to se više osjeća u vlasti neshvatljivih demona koji ga na tu analizu tjeraju ne dajući mu da odahne. Junak romana nije više kao Wilhelm Meister majstor života nego postaje mjesečar (H. Broch: *Mjesečari*), varalica (Th. Mann: *Ispovijesti varalice Felixa Krulla*) ili artist kao Stephen Dedalus (J. Joyce: *Uliks*) koji se igra riječima jer je umjetnost jedino moguća kao parodija ako je život besmislica. Svaki je moderni roman *Portret nepoznatog*[34] jer onaj o kojem se govori nije tek *Everyman*,[35] i zato neshvatljiv kao pojedinac, nego je neshvatljiv i kao čovjek jer mu nedostaje »ljudski svijet«: o junaku romana znamo samo ono što on sam o sebi misli ili što drugi misle o njemu, ali ne znamo što on *stvarno* jest. Detalji su krajnje racionalizirani, cjelina je iracionalna; svi su postupci razložni i obrazloženi, jedino nedostaje obrazloženje postupanja samog. Logika modernog romana uvijek je tako nalik na proces protiv Josefa K. koji je sâm bezrazložan i besmislen ma koliko u njegovu provođenju bila prisutna i te koliko snažna nužnost i logičnost.

Već u *Demonima* Dostojevskog demonsko se javlja ne samo kao sloj u ličnostima nego i kao neka vrsta pozadine; demonizmu pojedinaca odgovara demonska »atmosfera« Rusije »uoči strašnog suda«. Jedino se tako može objasniti utjecaj Stavrogina na nihiliste kao i odgovarajuće događaje koji su »znaci« nihilizma ili koji »objektiviraju« rasap koji se zbiva u Stavroginovu duhu. Kafka stoga u svojim romanima samo stavlja akcent na demonsko »izvana« s obzirom na naglašenu demoniju pojedinih ličnosti Dostojevskog. Josef K. i Stavrogin tako su u najdubljoj osnovi identični likovi, iako bi se na prvi pogled moglo tvrditi upravo obrnuto: da je Stavrogin izraz moći s obzirom na druge, a Josef K. izraz nemoći i sl. Ali, prije svega, demonski karakter suda bio bi u romanu *Proces* puka besmislica kada ne bi odgovarao iracionalnoj strukturi ličnosti Josefa K. Kada Josef K. ne bi čuvao negdje u dubini vlastite svijesti sumnju u to da je nevin, kada bi njegove riječi: »Ja nisam kriv... Kako čovjek može uopšte da bude kriv. Ta svi smo mi ljudi i svi smo jednaki«,[36] bile doista izvjesnost, roman se ne bi mogao ni odigrati jer bi Josef K. morao ostati u uvjerenju da je njegovo hapšenje šala ili san. Roman *Proces* moguć je jedino zato što Josef K. priznaje realitet suda ma koliko egzistencija tog suda bila iracionalna, a priznaje taj realitet jer prihvaća mogućnost da je kriv, tj. da u njegovoj vlastitoj ličnosti postoji iracionalan sloj u kojem se, da tako kažemo, zbila krivica, ma koliko racionalni slojevi njegova postojanja, njegov život kao činovnika ili stanara, to demantirali. Demonski pritisak suda doživljava Josef K. podjednako *izvana* kao i *iznutra*,[37] ali ne u smislu projekcije vlastitog stanja u svijet (kao kod psiholoških oboljenja) nego u smislu racionalnog uvida u iracionalnost i nedohvatljivost (što ne znači i ne-egzistenciju) cjeline svijeta i cjeline ličnosti. Kafka nigdje ne griješi protiv »realizma«: on nije fantastičan kao mnogi stariji romanopisci koji se služe maštom da bi nam nešto »dočarali«, on je uvijek »hladan« u konstatacijama i spreman da navede sva strogo racionalna svakodnevna rješenja ili objašnjenja[38] — on nije kriv što ta objašnjenja redovno nedostaju ako smo spremni da, kao pravi ljudi znanosti, neprestano dalje pitamo. Kao što se Stavrogin neprestano pita o vlastitoj unutarnjoj uvjetovanosti, tako se Josef K. pita o vlastitoj vanjskoj uvjetovanosti; — obojica se, međutim, pitaju o *krivnji* koja je kod obojice rezultat njihove moći (ili nemoći) da se ne zaustave na svakodnevnim činjenicama onog što je neposredno tu nego da se pitaju za razlog, i to dovoljan razlog, takozvanih činjenica. Beskonačan progres pitanja i odgovora njihova je kazna; obojica su kažnjeni zato što se ne zadovoljavaju prividnim rješenjima, što uviđaju da je svakodnevna stvarnost zapravo fantastična, a time se ne žele zadovoljiti. — Demonizam Kafke kao i demonizam Dostojevskog rođen je u odricanju mašte kao sredstva kojim se može pronaći, izraziti ili proizvesti istina.

Moderni roman, naravno, ne osporava maštu apsolutno; on je skučava, disciplinira i svodi na sredstvo prikazivanja, na metodu istraživanja. Time je tehnika pisanja osuđena na eksperiment: kada je mašta bila apsolutna, zadovoljavala je svaka tehnika kojom se može uobličiti priča; kada je mašta ograničena, pitanje o njenoj upotrebi uvijek je na dnevnom redu; — kao svaka znanost roman se pita o vlastitoj metodi. No, ma koliko moderni roman varirao tehnička sredstva služeći se čas stilovima prošlosti čas unutarnjim monologom i

»tehnikom filma«, ma koliko bio tehnički prividno raznorodan, ma koliko bile velike razlike između npr. »realističkog« *Doktora Faustusa* i »modernističkog« *Uliksa*, osnovna »reflektorska tehnika«[39] ostaje ista i u njoj cjelina prirode, ličnosti i svijeta ostaje u tami, nazire se kao nešto demonsko. Pogled modernog romanopisca nije zadivljeni pogled čuđenja kojim je sve obuhvaćeno, nego analitički zahvat kojim se stvarnost raslojava, dijeli i raščlanjava, da bi mu se upravo zbog toga kao prava stvarnost ukazivalo ono nestvarno:

»Osim tih vidnih dijelova koji su mi stalno udarali u oči primijetih, prvi put nakon mnogo vremena, da sam ja u stanju da zamijetim i jednu stvarnost, kako da kažem? drugog stupnja: to jest nešto što je oživljavalo te oblike koji su već sami o sebi bili živi i istaknuti. Najzad shvatih u čemu se sastojala ta stvarnost: u svakom dijelu tog tijela u pokretu živjela je neka nesvjesna, nagonska snaga koja je, činilo se, tjerala naprijed Ceciliju, kao neku mjesečarku sklopljenih očiju i pomračenog uma. Tom se snagom ona meni otimala i u mojim očima postajala stvarnom.«[40]

Zbog takva »pogleda« vrlo je često u modernom romanu (ne samo u *Dosadi* A. Moravije, gdje je to posebno istaknuto) kaodemonska »viđena« sfera seksualnosti. Ni naglašeni erotizam i sklonost opisivanju seksualnih perverzija,[41] čime obiluje moderni roman, nije posljedica veće seksualne slobode našeg doba s obzirom na prethodne epohe, nego je posljedica osobito odnosa, posebnog stava i specifičnog doživljavanja seksualnosti,[42] niti moderni roman opisuje tjelesnu ljubav samo s tom namjerom da obuhvati i to područje ljudskog života. Kako ne želi *obuhvatiti* sve manifestacije života svojih junaka nego *razotkriti* slojeve njihova postojanja, moderni romanopisac nema mnogo zajedničkog s ljubavnikom ni sa slikarom — prije ima nešto zajedničko s anatomom ili dermatologom.[43] Razotkrivanje pak nužno traži *djelatne uzroke* ljudskih postupaka i asocijativnih tokova te ide, otprilike, uvijek istim redom zapažanja: Netko npr. ćaska s prijateljima. »Ispod« neposrednog značenja njegovih riječi i gesta izoštreni znanstveni promatrač lako otkriva njegove emocionalne odnose prema sugovornicima. A »ispod« tih odnosa otkrivaju se opet nagonski stavovi koji stoje u pozadini tih odnosa, nagonski stavovi čiji je korijen, redovno nije teško zaključiti, u sferi seksualnosti. — To je put kojim ide i moderni romanopisac. Ali, što je njegov pogled izoštreniji, što on dublje vidi i konzekventnije zaključuje, što više ima tzv. intuicije i invencije, to će se manje zadovoljiti tobože posljednjim slojem, to će jače osjetiti nedostatnost prirodoznanstvenih objašnjenja, to će mu se neminovnije seksualnost pojaviti kao iracionalna demonska uvjetovanost, jer psihoanalitičkim načinom objašnjavanja i psihoanalitičkim terminima, koji pretpostavljaju libidinoznu energiju, nije moguće o samoj toj energiji ništa izreći niti je objasniti. — Otuda nedostatak dimenzija i sklonost shematizmu kod mnogih suvremenih, naročito američkih, romana čiji su autori osjednuti psihoanalitičkom doktrinom; otuda i značenje npr. W. Faulknera koji nije u tom smislu doktrinar, ali je upravo zbog toga najbolji primjer za eksplicitni način uvida u iracionalnu, demonsku sferu seksualnosti koja se u većini njegovih romana igra ljudskim sudbinama.

Tako se i otkriće demonije seksualnosti uklapa u znanstvenu kulturu modernog romana pokazujući da je iracionalnost, koju moderni roman uključuje

u vlastiti hiperintelektualizam, ne samo nužni drugi pol racionalnosti nego i *rezultat* načina kako moderni roman pristupa svemu što jest. Kako je taj način identičan načinu moderne znanosti, moderni roman ne može izbjeći prazninu svijeta i ispraznost svojih junaka gomilanjem podataka ni virtuoznom tehnikom zaključivanja. Ima nešto beznačajno u *Gospodi Dalloway* ma koliko V. Woolf bila temeljita u analizi svijesti, ima nešto prazno u Mannovu *Čarobnom brijegu* pored sve interesantnosti diskusija koje vode bolesnici u sanatoriju. Stoga ono što daje život modernim romanima nije vjernost »struji svijesti« ni važnost diskutiranih teza, nego nagovještaj sfere koja je, doduše, prividno nestvarna, ali upravo zbog toga više zbiljska od raslojene stvarnosti. Moderni roman kao da živi od vlastitog nedostatka: iz neprestanog uzaludnog napora da se točno, strogo određeno i egzaktno iskaže izrecivo raste u njemu slutnja da je neizrecivo samo ne-izrecivo jednog načina izricanja. Ljubav, smrt ili umjetnost ostaju njegovoj analizi zagonetka, ali baš zbog svoje dosljednosti zaključivanja on ne može negirati njihovo postojanje i njihovu sveobuhvatnost koja se opire jednostranoj usmjerenosti »reflektorske tehnike«, kao što se priroda »buni« ako se prema njoj jednostrano odnosimo isključivo kao prema predmetu iskorištavanja.

Istina, cjelinu svijeta, prirode, čovjeka i ljubavi moderni roman iskušava kao nešto demonsko, što će reći iracionalno i negatorsko. Stoga on ne poznaje smirenja ni rješenja: vlastitog čitaoca pušta on u nedoumici, mnogo od njega traži, a malo mu daje — tek nešto kao nagovještaj vlastitog poraza. Ipak, usprkos svim uvjeravanjima kako ne može i ne želi ulaziti u iracionalno ljudskog života Serenus Zeitbloom ispričao je u *Doktoru Faustusu* život kompozitora Adriana Leverkhüna, život kojeg demonska uvjetovanost ima smisla jedino ako određuje granice našeg mišljenja i izricanja ne na taj način da ostaje u onom »što se može misliti« nego što ipak i prelazi te granice i misli ono »što se misliti ne može«,[44] a demonska negacija, ukoliko je dovedena do krajnjih granica, ne preokreće se slučajno u *Uliksu* u emfatičnu afirmaciju koja sadržava i teško čujni zov prirode u buci tehnike i rastuću želju da čovjek nađe prirodu u sebi samom i da roman otkrije prirodno u čovjeku kao Prirodu:

»... Te ga očima zamolih da me još jedanput upita da i onda me upitao hoću li da reći da moj planinski cvijete i najprije ga obgrlih rukama da i povukoh dolje k sebi da bi osjetio moje mirisne grudi a srce mu udaralo kao ludo i da rekoh da hoću Da.«[45]

VRIJEME U MODERNOM ROMANU

Studija Hansa Meyerhoffa *Vrijeme u književnosti*[1] na vrlo jasan i karakterističan način postavlja problem vremena kako ga implicite ili eksplicite shvaća i razvija niz teoretičara koji se tim pitanjem bave u okviru znanstvenog proučavanja književnosti. Meyerhoff upozorava da znanstveni pojam vremena odudara od vremena kako ga neposredno doživljavamo u iskustvu te izvodi suprotnost između objektivnog vremena fizike i subjektivnog vremena osobnog iskustva na kojem se, prema njegovu mišljenju, temelji kako književnost tako i jedan način filozofiranja koje on naziva »literarnom filozofijom«. Oslanjajući se na filozofsku orijentaciju Hansa Reichenbacha, on pomno analizira načine na koje se uglavnom prikazuje ili shvaća subjektivno vrijeme u književnosti, tj. on pokušava utvrditi kako se objektivno vrijeme na različite načine ogleda u subjektivnom iskustvu koje izražava književnost. Šest tih načina odnosno aspekata vremena karakteristično je za književnost: 1) subjektivna relativnost ili nejednaka distribucija, 2) kontinuirani tok ili trajanje, 3) dinamičko stapanje ili prožimanje kauzalnog reda u iskustvu i memoriji, 4) trajanje i vremenska struktura memorije u odnosu na identitet jastva, 5) vječnost i 6) prolaznost ili vremenska upravljenost prema smrti.[2] Ne ulazeći u analizu tih aspekata i u pitanje koliko su oni jasno razlučeni, možemo lako utvrditi, a da se još nipošto se sukobimo s Meyerhoffom, kako je prvi od njih, subjektivna relativnost, zapravo temelj svih ostalih i osnovna teza od koje polazi cjelokupna analiza. Činjenica je, naime, da jedan sat možemo doživjeti kao čitavu vječnost, a da nam on isto tako može proletjeti poput sekunde. Mi vrijeme, prema tome, subjektivno nejednako »distribuiramo«, ali nezavisno od našeg osjećaja ono »teče« uvijek jednoliko »naprijed«: Quentin Compson je u romanu *Krik i bijes* slomio kazaljke sata htijući uništiti vrijeme — ali, sat je kucao i dalje i došlo je vrijeme njegove smrti.

Književnost, pogotovu moderna književnost, smatra Meyerhoff, poštuje prije svega ovu subjektivnu relativnost i na tome se temelji mogućnost da se vrijeme shvati, na primjer, i kao trenutak vječnosti. Drugačije rečeno, književnost kao i »literarna filozofija« pokazuje, analizira i razotkriva kako čovjek doživljava vrijeme, — ona nema veze s pitanjem o stvarnom vremenu koje je riješila ili treba da riješi fizika.[3] Tipologija načina doživljavanja ili načina prikazivanja vremena je sve što znanost o književnosti ili znanstvena filozofija može i mora izvesti, odnosno istražiti s obzirom na pitanje vremena u književnosti. Ako se još može

ukazati na neke od razloga zašto je pitanje vremena toliko česta preokupacija suvremene književnosti, to je više no što smijemo očekivati, te se Meyerhoff gotovo ispričava što ulazi u toliko različitih područja u kojima, dakako, ne može uvijek biti stručnjak.[4]

Nema sumnje da takva eksplikacija problema vremena može poslužiti kao relativno plodna radna hipoteza koja obogaćuje analizu strukturalnih elemenata književnog djela.[5] No ne smijemo zaboraviti da je upravo takva filozofska osnova dovela do shvaćanja koje se vrlo često na različite načine ponavlja i varira kada se govori o modernom romanu. Prema više objektivnom, kalendarskom vremenu starijeg romana, kaže se, stoji subjektivno, psihološko vrijeme modernog romana dvadesetog stoljeća. Dok starijem romanu vrijeme neprestano manje-više jednolično »teče« kao pozadina zbivanja, dotle moderni roman destruira ravnomjernost uvodeći mnogo elastičniji pojam vremena: vrijeme se »zgušnjava« ili »razrjeđuje« prema potrebi romanopisca ili subjektivnom osjećaju njegovih junaka. Moderni roman, prema tome, i s tog je aspekta krajnje subjektivan i neznanstven prema mnogo objektivnijem, dakle bližem znanosti, starijem romanu. Analiza vremena pored iracionalnosti najveća je potvrda dekadencije romana u smislu njegova napuštanja bilo kakvog odnosa prema znanstvenoj istini, ili, kako je često rečeno, moderni roman karakterizira bijeg u subjektivizam, mistiku i mitsko, predznanstveno shvaćanje svijeta.[6]

Ako želimo dovesti u sumnju ovu koncepciju subjektivnosti i neznanstvenosti modernog romana s obzirom na pitanje vremena, očito moramo poći od pojma vremena koji Meyerhoff ima na umu, jer inače argumentaciji koja ide u prilog subjektivističkom relativizmu vremena u modernom romanu nema prigovora. Uzmimo kao polaznu tačku jasnu i nedvosmislenu činjenicu koju, uostalom, ne osporava ni Meyerhoff: Činjenica je da postoji u svijetu, koji obuhvaća i čovjeka, kako objektivno vrijeme tako i subjektivno vrijeme. No, ako nesumnjivo postoji »moje« vrijeme i »vrijeme izvan mene«, tada je vrijeme kao vrijeme, vrijeme svijeta u cjelini (svijeta koji, dakako, uključuje i »mene«), stvarno postojeće konkretno vrijeme od kojeg treba da pođemo, *jedinstvo* jednoga i drugoga, tj. to je Vrijeme koje uključuje i subjektivno i objektivno vrijeme (što zaboravljaju i Meyerhoff i njegov učitelj Reichenbach i cjelokupna »znanstvena« filozofija). Objektivno fizikalno vrijeme, prema tome, samo je apstrakcija koju smo napravili na taj način što smo »mene« (zapravo čovjeka uopće) u mišljenju izdvojili iz svijeta, prema tome i iz Vremena, odnosno: objektivno vrijeme jest Vrijeme minus subjektivno vrijeme, kao što je subjektivno vrijeme zapravo Vrijeme minus objektivno vrijeme. Prešutno pretpostaviti da je samo objektivno vrijeme konkretnostvarno, »činjenično« vrijeme, znači pretpostaviti da je subjektivno vrijeme nestvarno, nepostojeće, fiktivno vrijeme, a u skladu s time morali bismo tvrditi da su osjećaji i mišljenje, na primjer, bezvremeni, što nije teško opovrći, ili bi ostalo neriješeno kako se mogu slagati subjektivno i objektivno vrijeme, a ona se pored svih odstupanja ipak nekako i slažu, o čemu nas uči čak svakodnevno iskustvo.[7]

Osim toga, stvarno konkretno Vrijeme ne može biti vrijeme odvojeno od onog što je *u vremenu*, jer takvo »prazno« vrijeme samo je apstrakcija do koje smo došli apstrahirajući od egzistencije vremena i uzevši u obzir jedino njegovu

esenciju.[8] Konkretno Vrijeme od kojeg valja početi jest objektivno vrijeme s onim što je u objektivnom vremenu i subjektivno vrijeme s onim što je u subjektivnom vremenu. Tek sve ovo zajedno može biti stvarna polazna točka analize, dok je davanje prioriteta apstraktnom objektivnom vremenu odnosno »praznom« fizikalnom vremenu, što će reći hipostaziranom pojmu kronometra, nekritička predrasuda, a ne rezultat doista kritičkog razmatranja pojma vremena.

Dakako, konkretno Vrijeme može se različito shvatiti jer »moj« pojam o vremenu ne mora odgovarati stvarnom Vremenu (inače ne bi bilo zablude). Tako Reichenbach i Meyerhoff svode Vrijeme na objektivno vrijeme odnosno shvaćaju Vrijeme prema formuli: Vrijeme jednako objektivno vrijeme. Ne ulazeći u sve filozofske implikacije takve teze, moramo ovdje utvrditi da Meyerhoff shodno tome i nekritički svodi problem vremena u književnom djelu, odnosno pitanje odnosa književnosti i vremena, na problem odnosa prema praznom kronometarskom toku, te mu prirodno izmiču svi ostali aspekti. Za Meyerhoffa ne postoji kao problem shvaćanje konkretnog Vremena, shvaćanje koje stoji u temelju književnog stvaranja, niti je s njegova stajališta moguće govoriti o povijesno uvjetovanom odnosu književnosti i vremena, jer on književnost »mjeri« prema apstraktnoj konstanti koja je sama povijesni *rezultat*, a ne »objektivno činjenična«, izvanvremenska stvarnost.[9]

Pozadina je, naime, Meyerhoffova shvaćanja vremena model svijeta kako ga vidi fizika, svijeta mehaničkog ravnomjernog gibanja koje omogućava jednolično mjerenje vremena, a time i predodžbu o ravnomjernom vremenskom kontinuumu. Takav model čini, doduše, konstantu prema kojoj se mogu mjeriti »subjektivna odstupanja« i njihov izraz u književnosti, ali zatvara bilo kakvu mogućnost analize pitanja o vremenu preko stvarnih vremenskih dimenzija, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, bez kojih je nemoguće govoriti o stvarnom konkretnom Vremenu. Fizikalno vrijeme zapravo je vječna sadašnjost jer kozmos s aspekta fizike postoji vječno, on je beskonačan kako u prostornom tako i u vremenskom smislu, što će reći: on ne postoji u vremenu nego u vječnosti, tj. izvan vremena. Konkretne vremenske dimenzije: prošlost, sadašnjost i budućnost može imati samo ono što je konačno, tj. ono što ima kvalitativno različit početak i svršetak, ono što je u sadašnjosti, na primjer, nešto drugo nego što je bilo u prošlosti. Tek ako se u vremenu doista nešto novo stvara ili nešto doista do kraja razara, tek tada možemo doista govoriti o Vremenu koje obuhvaća i ono što je u vremenu. Konkretno vrijeme, odnosno prave vremenske dimenzije ima tako samo čovjek odnosno čovječanstvo (koje, dakako, nije izuzeto iz prirode, ali nije ni shvaćeno po modelu nežive prirode) te je ljudska povijest jedino stvarno konkretno trodimenzionalno Vrijeme koje poznajemo i o kojem možemo govoriti,[10] a povijesno vrijeme je jedina pojava stvarno konkretnog Vremena prema kojoj se može kritički istražiti i odnos književnosti i vremena.

Polazeći u analizi modernog romana od povijesnog vremena (a ne od apstraktnog fizikalnog vremena), moramo prije svega ponovno podsjetiti na mogućnost da se takvo vrijeme različito shvati odnosno izrazi u književnim djelima, i to kako u pojedinačnim djelima napose tako još više u pojedinim epohama književnosti i u pojedinim vrstama koje su karakteristične za određena povijesna razdoblja.[11] Tako je, na primjer, ep kao jedna od karakterističnih vrsta

antike određen uglavnom poimanjem povijesnog vremena kao kružnog kretanja, poimanjem koje pretpostavlja postojanje vječnosti u vremenu. Ep ne poznaje budućnost kao ono što je nužno neizvjesno i što postoji »sada« samo u mogućnosti, nego mu je budućnost kao cilj već unaprijed poznata jer se na neki način, redovno preko mitskog događaja koji se obrađuje, već odigrala u prošlosti, u prošlosti koja je vječna mitska sadašnjost a ne povijest. Kraće rečeno: ep ne poznaje razvoj jer je njegov način prikazivanja utemeljen na vječnoj sadašnjosti koja je karakteristična za mitski svijet ili mitsko vrijeme.[12] Najopćenitije karakteristike epa mogu poslužiti kao eksplikacije ove teze: epski pjesnik ne vodi radnju prema nepoznatom cilju, nego niže epizode oko unaprijed poznatog »zaokruženog« zbivanja; »ono što se dešava treba da se desi, to je tako i događa se nužno«, jer »sudbina vlada u epu«,[13] budući da ep ne prikazuje čovjeka kao slobodni historijski individuum, nego »pojedinac stoji u zajednici koje ciljevi i život u obimnoj vezi s totalnim unutrašnjim i vanjskim svijetom čine stalnu osnovu njegova djelovanja.«[14]

Roman kao književna vrsta, za razliku od epa, upravo izrasta na svijesti o slobodnom historijskom individuumu.[15] Bez obzira na to kako shvatiti roman, svako određenje koje nije potpuno formalno, pa prema tome i neadekvatno jer nužno obuhvaća i druge duže prozne vrste, mora dopustiti da Ksenofontov *Odgoj Kirov*, Apulejev *Zlatni magarac* ili *Saturae* Petronija Arbitra nisu pravi romani, bez obzira što ta djela imaju neke karakteristike koje ih povezuju s romanima. Svako stvarno određenje romana mora uzeti u obzir to da roman postaje zasebna forma književnog izražavanja tek od još uvijek nediferenciranih književnih proizvoda kao što su *Amadis de Gaula*, *Lazarillo de Tormes* i *Till Eulenspiegel*, da bi tek od *Don Quijotea* postao suparnik po vrijednosti i značenju ostalim književnim vrstama, a konačno se kao reprezentativna vrsta epohe razvio istom u osamnaestom i devetnaestom stoljeću. Roman kao roman dijete je Novog doba.

Ako prihvatimo ovaj nacrt povijesti romana,[16] nije teško doći do zaključka o novovjekovnom odnosno o građanskom karakteru te književne vrste, koje već nediferencirani počeci (npr. pikarski roman u Španjolskoj) pokazuju oštru suprotstavljenost statičkoj hijerarhijskoj strukturi srednjeg vijeka u ime novog junaka koji je stranac i putnik u empirijskom kao i u metafizičkom smislu. Tako mnogi teoretičari zapažaju da je zadatak romana prikazati »dušu čovjeka u njenom razvitku i preobrazbi«,[17] da romanopisac kao i čitalac ne znaju što će biti na kraju s junacima čije se sudbine opisuju, te da je roman, za razliku od kasnohelenske proze i viteških pustolovina koje su uvijek »okrenute prema nazad«, takoreći »okrenut prema naprijed«.[18] U osnovi »nesavršenosti« i »nezavršenosti« forme romana, forme koja nema strogo određene karakteristike niti paradigme, jest otvorenost vremena prema nepoznatoj budućnosti. Dok junaci epa ostvaruju ljudske mogućnosti ponavljajući mitološke uzore, slijedeći opću sudbinu bogova i ljudi, te su kao likovi odnosno karakteri, već unaprijed određeni, dotle junaci romana »sazrijevaju«, oni se razvijaju u različitim smjerovima ljudskih mogućnosti i u tom razvitku roman prati njihovo putovanje u vremenu postepeno ih karakterizirajući, a da ih nikada dokraja i u potpunosti ne odredi. Stoga, ako se i složimo s mišljenjem da je »polazna tačka romana

sukob između istine i fikcije«.[19] valja reći da taj sukob omogućuje povijesno vrijeme koje pretvara istinu u fikciju i obrnuto, dopuštajući istovremeno perzistiranje zablude: don Quijoteova zabluda je vjera u to da viteško doba još postoji kao istina, vjera koju omogućuju viteški romani koji su, zadržavši istinu preko njena vremena, takoreći »sačuvali« fikciju.

Junak romana je čovjek pred kojim su otvorene mogućnosti u budućnosti, mogućnosti koje mu pruža ne samo njegova vlastita prošlost nego i prošlost čovječanstva. Zbog toga roman u pravilu mora slijediti život barem jednog junaka, ako već ne od rođenja do smrti, a ono barem u znatnom vremenskom razdoblju, i to život koji nije određen mitom nego historijom. Drugačije rečeno: romanopisac mora biti svjestan povijesti preko historiografije koja upućuje na svojevrstan historijski relativizam, tj. na uvjerenje da se prošlost i budućnost temeljno razlikuju, a ne da je budućnost ponavljanje mitske prošlosti. Roman je stoga kasna tvorevina, tvorevina razvijene povijesti, epohe koja vlastitu prošlost poznaje preko historiografije i preko književnosti, a ne preko neposredne izvjesnosti mita. *Don Quijotea* omogućuje njegov odnos prema historiji viteštva, historiji koja nije mit i prema tome ne obavezuje nego omogućuje slobodne odluke (pod cijenu da se bude smiješan ako se ne odredi za sadašnjost koja je nešto posve drugo od prošlosti) i permanentni sukob između različitih »istina« koje više nisu izvanvremenske nego povijesne.

Roman uvijek nosi u sebi elemente utopije, on je doista »književni oblik odsutnosti«,[20] i to u dvostrukom smislu: junak romana ne samo da nema svoje mjesto nego nema ni svoje vrijeme jer živi uvijek i u prošlosti i u budućnosti. Upravo stoga romanopisac je upućen na psihologiju, tj. na svijest pojedinca u kojoj su prisutne prošlost preko sjećanja i budućnost preko straha i nade kao i na fabulu ili događaj u kojem je prisutan totalitet vremena preko toka, onoga što se zbiva ranije i kasnije te tako uključuje vrijeme sámo s onim što je u vremenu. »Privatni svijet i privatni ton«[21] romana, međutim, nisu apsolutne karakteristike: »široki društveni totalitet«[22] nije izvan romansijerskog interesa, ali je to uvijek totalitet jednog povijesnog vremena, koje je kao takvo prikazano, te uključuje individualne vremenite sudbine i subjektivna vremena uključena u opće vrijeme svijeta. Vrijeme pojedinca pored nekih odstupanja odgovara vremenu svijeta, iako su pojedinac i totalitet razdvojeni, iako više ne postoji sklad nego sukob čovjeka i svijeta jer čovjek više nije prirodno biće u prirodi nego povijesno biće u povijesti. Roman oblikuje neminovni poraz pojedinca, poraz koji je nemoguće izbjeći otkada je težište prebačeno sa »života vječnog« na život u ovostranosti, ali poraz koji se zbiva kao sudbina bića osuđenog da s vremenom ostvari tek jednu od mnogih otvorenih mogućnosti. A principijelna identičnost vremena i zbivanja, osnovno slaganje individualnog i općeg vremena, ostvarena je u romanu fabulom koja je, i sama riječ kaže, kao pri-povijest uvijek i povijest.

Apstraktno »prazno« vrijeme ne pozna oblikovno-konkretni oblik klasičnog romana jer ne pozna odsustvo fabule. Pripovijest može na različite načine ući u roman, ali ne može iz romana izostati, jer se vrijeme klasičnog romana ne temelji na fizikalnom vremenu koje bi kao pozadina stajalo »iza« događaja, nego se konstituira događajima koji su opisani, tj. fabulom koja je, tako reći, prešutni sporazum pripovjedača i čitaoca o tome što se u kojem vremenskom razdoblju

može odigrati. Ako pripovjedač zna svoj zanat, on neće griješiti protiv ovog sporazuma, on neće, na primjer, dozvoliti da se u jednom danu dogodi sve što je presudno u životu junaka, nego će postepeno razviti priču razvivši tako i konkretno vrijeme ispunjeno događajima, zahvativši postepeni razvoj čovjeka koji postepeno raste u vremenu kao što postepeno živi kao djelatan čovjek, a ne kao bog kojemu je sve dano odjednom (zbog toga, opet, bog ne može biti junak romana). Time nije rečeno da stariji roman ne pozna sudbinsku odlučnost nekih trenutaka, prijelomnu važnost nekih događaja u životu vlastitih junaka. Upravo suprotno, on takve sudbinske događaje i odluke slijedi i razvija, ali ih ne niže u neprekidnom lancu trenutaka nego ih postepeno priprema i zaključuje. Otuda je, na primjer, Balzac redovno dosadan modernom čitaocu: vrijeme njegovih romana odviše je »razvučeno« za onoga tko već unaprijed smatra da zbivanje ne konstituira vrijeme nego da postoje događaji koji mogu ući u vrijeme kao tekućina u praznu posudu, tj. da ide jedno vrijeme (objektivno) izvan nas i jedno (subjektivno) u nama.

Sukob između subjektivnog i objektivnog vremena nije tako vječan: Quentin Compson lomi kazaljke sata, a da sat ipak dalje kuca tek u modernom romanu — njegova opsesija vremenom nije tek rezultat činjenice što je moderni svijet postavio pitanje vremena u zaoštrenoj formi, nego je rezultat činjenice što je moderni roman vrijeme shvatio u skladu s modernom znanošću kao fizikalno vrijeme.[23] Doduše, već Emma Bovary osjeća tzv. koroziju vremena u tom smislu što osjeća da joj vrijeme prolazi uzalud, da vrijeme teče a ništa se ne dešava, da, dakle, vrijeme nije identično sa zbivanjem. No, njen život ipak je napor da se nešto dogodi, da se vrijeme ispuni, jer bi se »ispunjenjem« kvantitativno vrijeme pretvorilo u kvalitativno. Flaubert možda prvi dosljedno postavlja pitanje vremena u smislu u kojem ga postavlja i moderni roman, ali to pitanje drugačije rješava, bolje rečeno drugačije osjeća da ga treba riješiti: iz razaranja romantične iluzije pravi on sudbinu, i vrijeme je, da tako kažemo, opet identično sa zbivanjem, jedino što »teče« u drugom smjeru: umjesto pozitivnog procesa entelehije dolazi proces destrukcije, ali destrukcije koja kao proces također pretpostavlja prešutni sporazum o vremenu. Kao što je potrebno vrijeme da se nešto stvori, potrebno je vrijeme i da se nešto razori, odnosno, vrijeme je upravo samo to stvaranje kao što je vrijeme i samo to razaranje. U Flaubertovu realističkom romanu vrijeme ima svoje dimenzije: prošlost, sadašnjost i budućnost, iako budućnost nije više ni ironično smirenje »u rezignaciji koja nije očaj«,[24] nego propast ili smrt u smislu kraja autentičnog života, štoviše sloma nade u autentični život.

Svaki stariji roman završava otprilike na onom mjestu kada njegov junak poput Rastignaca dolazi do spoznaje da se valja odreći vlastitosti i prihvatiti »igru svijeta« ili kada kao Raskoljnikov »počinje nov život« bez sukoba i borbe. To upućuje da roman traje dok postoji događaj koji je vrijedno opisati bez obzira na rezultat, a takav događaj i nije ništa drugo nego ispunjeno vrijeme pojedinca, odnosno njegova povijest koja ima smisla jedino ako je na bilo koji način vezana za ljudsku povijest uopće. I zato, kao što najsnažnija ljubavna priča uvijek završava smrću ljubavnika, a manje snažna njihovim brakom, tako roman kao umjetnička vrsta završava smrću slobodnog individuuma ili njegovim brakom iz

interesa sa svijetom; — u oba slučaja, naime, prestaje postojati stvarno konkretno vrijeme jer prestaje zbivanje. Roman gubi prirodne vremenske dimenzije događaja odnosno pripovijesti kada prestaje opisivati zbivanje poraza i postaje analiza poraženog, kada poraz čovjeka u sukobu sa svijetom nije proces nego gotov rezultat, nije život nego stanje svijesti, nije zbivanje koje se umjetnički oblikuje nego fakticitet podložan znanstvenoj analizi. Tada otpada fabula kao nepotrebni konvencionalni ostatak, ali time vrijeme postaje zasebni problem: može se i mora bilo teoretski (raspravljanjem koje ulazi u roman) bilo praktički (takozvanim eksperimentiranjem s vremenom) rješavati ono što je u pričanju događaja bilo samorazumljivo, a što sada postaje zagonetno — tok zbivanja u vremenu.

Prihvaćanje poraza kao činjenice znači stajanje izvan zbivanja, izvan svijeta odnosno izvan Vremena, tj. izvan povijesti. Dok ja, naime, pripadam u bilo kojem smislu povijesnom zbivanju, svjetsko vrijeme je i moje vrijeme, ono doduše nije identično sa svjetskim vremenom (kao što ja nisam identičan sa čovječanstvom), ali mu nije ni disparatno. No, ako ja stojim izvan svijeta (što će reći izvan povijesti), moje vrijeme i vrijeme svijeta postaju različita vremena i ja se mogu odlučiti za jedno ili za drugo (a moram biti svjestan da postoji i jedno i drugo), dok pitanje njihove korespondencije, na koju me upućuje i vlastito iskustvo, postaje otvoreno pitanje, problem koji zahtijeva znanstvenu obradu.

Kada, stoga, Marcel Proust u posljednjem dijelu svoga golemog ciklusa, dijelu koji nosi značajan naslov *Pronađeno* vrijeme, upozorava na dimenziju ljudskog postojanja u vremenu[28] koje je on nastojao izraziti odnosno spasiti od propasti zaborava, tada on konzekventno i dokraja iskazuje smisao jedne književne vrste kao i sudbinu njena neminovna završetka. Onoga časa, naime, kada je u romanu postalo moguće analizirati sâm roman, nestala je potreba da se piše o zbilji. Kada je vrijeme »pronađeno«, umjetnost je izgubljena, a ne nađena, kao što misli Proust, jer ako je »pravi život umjetnost«[29] odnosno roman, tada je doista napisani roman zapravo roman o romanu, a ne roman o životu, budući da je život već unaprijed doživljen kao roman (tj. samo onaj čovjek živi pravi život koji se sjeća i misli o svom životu, a ne onaj tko naprosto »živi« vlastiti život da bi, eventualno, o njemu i pisao). Romanopisac ne oblikuje život nego vlastito sjećanje, a kako je to sjećanje tek tada vrijedno obrade kada je na neki način već uobličeno, pisanje romana je pisanje o umjetnosti života, o onome što je već prije same književne obrade dato kao neka vrsta umjetnosti. A kako je život-kao-roman već sintetički uobličen jer je dat u bezvremenskim trenucima ekstaze, stvarno pisanje romana može biti samo *analiza* romana-kao-života. Proustov je roman tako već analiza romana ili, da se poslužimo uobičajenim terminom, analitički roman koji ima sâm sebe za predmet. U takvom romanu može se iskazati što je roman, bolje rečeno može se iskazati što je roman *bio*, jer je nužno napušteno oblikovanje neoblikovanog života, čime se uvijek bavila umjetnost, u ime analize nečeg već unaprijed određeno pretpostavljenog, čime se uvijek bavila znanost. »Pronađeno vrijeme« ne može biti tek metafora jer tada Proustov posao ne bi imao istinskog smisla ni epohalnog značenja: njegovu izjavu da je pravi život umjetnost također ne bismo mogli uzeti doslovno, ali onda cjelokupno djelo *U traganju za izgubljenim vremenom* ne bi donijelo ništa novo: bio bi to tek roman

među romanima, i to loš roman, autor kojeg se sasvim izgubio u detaljima pomiješavši bitno i nebitno, nužno i slučajno, značajno i beznačajno u nerazmrsiv splet koji je pravi napad na strpljivot čitaoca naučenog na klasični roman. Jedino ako Proustovo djelo shvatimo kao nešto bitno različito od romana, ako njegovu tehniku shvatimo iz metafizičkih pretpostavaka koje je uvjetuju, ako njegove intencije strogo razlikujemo od intencija klasičnog romanopisca, možemo s pravom i bez kontradikcija govoriti o epohalnoj veličini i značenju ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*.

Kao i stariji romanopisac Proust također priča, doslovno rečeno, ono što se zbilo. Ali, upozorili smo već, sve što se »dogodilo« u golemu Proustovu ciklusu ispripovijedao bi realistički orijentirani pripovjedač u najviše nekoliko stotina strana. Od kuda takva razlika? Je li to samo rezultat različitih individualnih stilova, odnosno npr. Proustove rječitosti? Tä, i Balzac je isuviše rječit, i on opisuje npr. svratište u romanu *Čiča Goriot* u detalje, i njegov stil često je nalik na rijeku koja se razlila i izvan svog korita. Pa ipak, postoji golema razlika: Balzac opisuje sve što se *dogodilo* u prošlosti, detalji mu služe da događaje obavije i objasni atmosferom, a Proust opisuje sve što je *bilo* u prošlosti koja i nije ništa drugo nego svojevrsna »atmosfera«. Balzac ne teži da sve što je bilo »dovede« u sadašnjost: njemu je dovoljno da zabilježi ono što je bilo važno i značajno, ono što je konstitutivno za budućnost (kako budućnost u njegovu romanu tako i budućnost čovječanstva, jer Balzac, nema sumnje, želi i poučiti odnosno objasniti, dati neku vrstu odgovora na pitanje: Što smo i kamo idemo?) Kod Prousta nema dimenzije budućnosti (ni u smislu neminovnog poraza) jer on govori »sada« o svemu što je bilo u prošlosti (ne tek o onom važnom i značajnom) isključivo na taj način kako je to »sada« dato u sjećanju. Balzac ne prebacuje prošlost u sadašnjost, on priča prošlost kao povijest (kao pripovijest) da bi pokazao kako život teče s obzirom na prošlost: Proust ne dokida sadašnjost u ime prošlosti (kako bi se moglo u prvi mah učiniti), nego dokida prošlost i budućnost u ime sadašnjosti (jer je pravi život sjećanje koje je u sadašnjosti). Proustu stoga nije do fabule kojom se priča povijest, nego do analize onog što je »sada« u svijesti, odnosno onog što može biti »sada« u svijesti. Dakako da on ne može i ne želi respektirati »vrijeme svijeta«, nego mora respektirati samo vlastito vrijeme, tj. on mora »proširiti« vlastito »sada« koliko je potrebno da u njega »stane« sve što je bilo kao svojevrsna cjelina, ali cjelina koja nije određena razdobljem, nego isključivo sadržajem. Proustova je intencija da se čovjeku u trenutku otkrije čitav njegov život: ona bi bila konzekventno provedena kada bi čovjek posjedovao božansku intuiciju. Kako, međutim, i sjećanje traži neko vrijeme, Proust preuzima tzv. psihološko vrijeme, ono vrijeme koje je potrebno da se sjeti (ili izrazi) sve što je bilo, ali takvo subjektivno vrijeme nije osnovano na unutarnjem iskustvu trajanja, kao što misle brojni Proustovi interpretatori,[27] nego se u krajnjoj instanciji osniva na apstraktnoj konstrukciji umjetno dokinutog vremena, vremena svedenog na brojne »sada« koji se nižu u lancu bezvremenske logike apstraktnog mišljenja.

Tzv. simultana tehnika mnogih modernih romana manje je tako rezultat utjecaja filma,[28] a mnogo više konzekvencija Proustove koncepcije vremena, koncepcije koja nije objašnjiva kao svojevrsna filozofska doktrina ni kao

primjena, na primjer, Bergsonove filozofije na književnost, nego kao prodor moderne znanosti u roman, u područje koje smo još uvijek navikli da stavljamo u kulturni sektor umjetnosti.[29] Težnja je, naime, znanosti da Vrijeme svede na prostor, tj. da apstrahira od stvarnog konkretnog povijesnog vremena kako bi vrijeme postalo pogodno za primjenu matematike, što u metafizičkom smislu znači svođenje povijesti na neživu prirodu i dokidanje svakog znanja o čovjeku i svijetu koje nije matematički egzaktno. Ta težnja dovodi do osporavanja budućnosti (o kojoj se ne može ništa egzaktno iskazati osim ako je ona ponavljanje prošlosti kao npr. u kretanju nebeskih tijela) i do sažimanja vremena u jednu dimenziju, što postaje prava opsesija i modernog pjesništva:

»Vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo
Možda su oba u vremenu budućem
A buduće vrijeme u prošlom sadržano.
Ako je sve vrijeme vječno prisutno,
Sve je vrijeme neiskupljivo.
Što moglo je biti jest apstrakcija
Koja ostaje trajnom mogućnošću
Samo u svijetu razmišljanja.«[30]

Konzekvencije ovakvog operiranja vremenom mogu se pratiti u svim osobinama koje razlikuju moderni roman od romana prijašnjih epoha. Ako je vrijeme razbijeno na »atome«, ti se »atomi« mogu slagati po volji romanopisca a bez ikakvih vanjskih obzira, bez spomenutog »prešutnog sporazuma« o tome što se može u koje vrijeme dogoditi. Roman više uopće ne zanima *događaj*, te nije predmet opisivanja ono što se dogodilo, nego tek indikacije upućuju i na neko zbivanje koje je prethodilo *mislima* junaka. Stupaju na snagu sasvim novi zakoni komponiranja s obzirom na zakone koji su vladali kad je vrijeme romana zahvaćalo jedinstven trodimenzionalan kontinuum: roman više nema ni pravog početka ni pravog završetka – on počinje, tako reći, bilo kada i bilo kada završava, vrti se u krug (npr. romani F. Kafke), odnosno, u krajnosti, želi kontrahirati sve što se ikada zbilo u jedan trenutak kao što je to pokušao Joyce u *Finnegan's Wake*. Čitamo li, na primjer, zbunjujuće rečenice, kao ove iz *Krika i bijesa*:

»Što ti je opet došlo na pamet
Ništa
Opet zabadaš nos u moje poslove zar ti nije bilo toga dosta ljetos
Caddy ti imaš groznicu *Ti si bolesna šta ti je*
Jednostavno sam bolesna. Ne mogu pitati
Ubio njegov glas kroz
Ne onu vucibatinu Caddy...«[31]

jasno je da ih možemo razumjeti jedino ako znamo kako se npr. »Caddy ti imaš groznicu« odnosi na jedno vrijeme, a »*Ti si bolesna šta ti je*« na drugo vrijeme, iako jedna rečenica neposredno slijedi drugu bez komentara, iako su one u svijesti junaka gotovo istovremeno registrirane. Da takvo svođenje vremenskih

dimenzija ne dovede do potpuno nerazmrsive zbrke, Faulkner u navedenom tekstu razdvaja prošlost od sadašnjosti kurzivom. Ali, daleko od toga da je tim minimalnim ustupkom komunikativnosti sve riješeno: razna razdoblja prošlosti navode se opet istovremeno bez ikakve naznake te razumijevanje pretpostavlja da *istovremeno* držimo u glavi čitavu povijest svih junaka sa svim detaljima koji su u romanu spomenuti. Kako pak tu detaljno razrađenu povijest možemo saznati jedino tako da pročitamo i pamtimo cjelokupni roman, to je očito da se krećemo u krugu iz kojeg nema izlaza, u krugu koji možemo jedino izbjeći ako roman čitamo više puta, ako ga studiramo tako dugo dok ne upamtimo sve detalje tako točno da ih možemo sve imati neposredno u svijesti; drugačije rečeno: dok ne uspijemo sukcesiju svesti na simutlanost. A za objašnjenje takvog postupka nije dovoljno upozoriti na subjektivnost vremena *Krika i bijesa:* nije vrijeme Faulknerova romana subjektivirano, nego je dokinuto, tj. formalizirano do te mjere da je izgubilo sve karakteristike stvarno konkretnog vremena.

To, međutim, ne znači da je Faulkner, ili neki drugi moderni romanopisac, namjerno želio svesti vrijeme na prostor, da je svjesno odlučio pisati znanstvenu raspravu, a ne književno djelo. Njegove namjere, ako uopće imamo pravo da o njima govorimo, najvjerojatnije su išle jedino za tim da se opiše odnosno izrazi ljudska sudbina. No njegov zahvat nužno se uvelike približava egzaktnoj znanosti jer je to jedini način da se čovjek o kojem je riječ u njegovim djelima istinski izrazi: taj čovjek, naime, doista na neki način *živi* izvan vremena. U kritici je već rečeno kako Faulkner uz mnoge druge značajne romanopisce našeg stoljeća »osakaćuje vrijeme« jer ne dopušta mogućnost slobodne odluke i time prave budućnosti, no tome valja nadodati da ni slobodna odluka ako je prepuštena isključivo slučaju ne uspostavlja prave vremenske dimenzije nego također poništava povijesno vrijeme.[32]

Jedino ako budućnost izrasta iz prošlosti, može se govoriti o Vremenu, o povijesti pa i o slobodnom historijskom individuumu, jedino tada sloboda nije fikcija. Junak modernog romana, međutim, uvijek je vremenski izoliran, uvijek je sveden na »sada« vlastitog života, bilo da je svjestan uzaludnosti vlastitog izbora, bilo da neprestano pravi fiktivne poteze slobode koji su uvijek pogrešni jer se apsolutna nužnost i apsolutna slučajnost, odnosno sloboda našeg života svode na isto. Moderni romanopisac upravo je, tako reći, prisiljen da se služi znanstvenim metodama, jer se čovjek prema kojem se on odnosi konstituirao kao *predmet*. Roman tako ne samo da izražava fenomen »postvarenja« nego na tom fenomenu gradi i novu tehniku, koja se u biti svodi na znanstvenu analizu, a koja je to dosljednija što se dosljednije čovjek izolira iz stvarnog konkretnog Vremena, tj. iz zbivanja koje je nemoguće egzaktno odrediti, što dakle stvarni čovjek više želi »izbrisati« vlastitu prošlost i »prepustiti sudbini« vlastitu budućnost, odnosno živjeti »od danas do sutra«, što će reći u neprestanoj sadašnjosti.

O potrebi dokidanja vremena slažu se inače toliko različito orijentirani autori kao Faulkner:

»Ne dajem ti ovu uru zato da bi se prisjećao vremena, nego da bi ga pokatkada barem načas zaboravio...«[33]

i Broch:

»... Doživio je bezgranično skraćenje vremenskog toka u krugu neizmenljivosti; sve je njegovo, sve je utelovljeno u njemu, pripada njemu, toliko koliko mu je od samog početka pripadalo radi jednovremenosti koja večito traje; ...«[34]

kao i Joyce, Proust, V. Woolf, Beckett i drugi. Njihovi stavovi prema vremenu variraju, doduše, od težnje za mističnom ekstazom trenutka do karikirane ideje o vječitom vraćanju, ali osnovnu intenciju pri tome nije teško zapaziti: Tzv. subjektivizam tzv. dekadentne književnosti u osnovnom stavu prema vremenu slaže se u potpunosti s objektivizmom pozitivne znanosti; moderni roman kao i znanost teži svođenju vremena na prostor i dokidanju svake spoznaje koja nije egzaktna i izvanvremenska. Na tu težnju i njenu paradoksalnost upozorio je u svojim objašnjenjima Hegelove filozofije Alexandre Kojève:

»Nije dovoljno, kako to čine Platon i Descartes, geometrizirati fiziku: trebalo bi još geometrizirati mišljenje filozofa koji izvodi ovu geometrizaciju, tj. isključiti Vrijeme iz samog ovog mišljenja; no to je nemoguće. Ideal 'univerzalnog tenzora' moderne relativističke fizike jest ideal jedne bez-vremenske (ne-vremenite) spoznaje: *svaki* sadržaj bio bi u ovoj formuli *istovremeno* dat; ali čak da je ovaj tenzor moguć, on je tek algoritam, a ne govor; svako *diskurzivno* (govorom izraženo) mišljenje nužno se odvija u Vremenu jer je već priricanje predikata subjektu jedan vremeniti čin.«[35]

Ako je u ovim riječima sadržana kritika intencija moderne znanosti, one pogađaju i moderni roman koji također teži bezvremenskoj spoznaji, koji na svoj način čini i napor da »geometrizira« mišljenje ljudi. Jezik modernog romana približava se algoritmu ne manje od jezika pojedinih znanstveno orijentiranih filozofskih doktrina.[36] Time, dakako, nije izrečena nikakva »osuda« modernog romana, štoviše nije rečeno ni da on jnformistički slijedi razvitak suvremene znanosti i tehnike. Kojèveovu tezu da se vrijeme u govoru ne može izbjeći potvrđuje moderni roman upravo time što oko toga neprestano uzaludno čini lucidne napore koji kao da otkrivaju krajnju granicu: govor, ako želi biti i ostati govor, ne može postati algoritam. Time moderni roman posredno pokazuje da je granica znanosti ako igdje a ono u vremenu i da je pitanje vremena pitanje daljeg opstanka ljudske slobode a time i umjetnosti.

MIT I JEZIK U ROMANU POSTMODERNIZMA

Teoretičari romana danas se uglavnom slažu u okvirnoj tvrdnji da se određeni tip romana, kojeg su predstavnici i svojevrsni uzori Rilke, Joyce, Proust, Kafka, Sartre, Virginia Woolf, Beckett, Faulkner i Broch npr., može najlakše odrediti u opoziciji prema konvencijama velikog realističkog romana druge polovine devetnaestog stoljeća. Mnogo je pri tome manja suglasnost oko pozitivnih određenja takvog romana, jer se s jedne strane radi o primjeni tako različitih tehnika da je nemoguće utvrditi jedinstvene formalno-tehničke karakteristike koje bi važile za sve uže određene tipove (otuda i nazivi »roman struje svijesti«, »roman-esej«, »filozofski roman« i dr.), a s druge je strane veoma teško odrediti neke okvirne književnopovijesne granice koje bi barem u nekoj mjeri utvrdile trajanje takve, recimo barem dominantne, linije u razvoju romana. Osim toga, određene metafizičke pretpostavke, koje bi se mogle barem interpretativno shvatiti kao uvjet prihvaćanja novih ne-realističkih tehnika, mogu se tumačiti na tako različite načine da svaka od njih ponaosob otvara drugačiji horizont razumijevanja i time izravno ili smanjuje opseg onoga što je shvaćeno kao moderni roman na nekoliko primjera i na relativno kratko književno povijesno razdoblje (npr. »modernizam« u anglosaksonskoj terminologiji), ili ga pak proširuje do epohalnih određenja u kojima je teško, ako ne i nemoguće, govoriti npr. o postmodernizmu kao o nekom zasebnom fenomenu književnog razvoja.

Ipak, dvije se teze o modernom romanu dovoljno često ponavljaju (doduše s nekim varijacijama) da se na temelju njih mogu uvjetno pretpostaviti stanovita tehnička, pa i metafizička razgraničenja. Prva se teza odnosi na neku sklonost modernog romana prema mitu, a druga na opsesivnu zaokupljenost takvog tipa romana jezikom. Sklonost prema mitu pri tome se opisuje bilo na tematskoj razini kao izravno naglašena upotreba mitskih motiva i/ili određenih tematsko-izražajnih sklopova koji upućuju na tzv. »mitski način mišljenja«, a zaokupljenost jezičnom problematikom ogleda se u naglašenoj virtuoznosti stila i u nekoj vrsti stalne svijesti o tome da se roman prije svega shvaća i oblikuje isključivo kao »tvorevina u jeziku«. Obje su ove teze očito vezane s navedenom opozicijom prema realističkom romanu jer sklonost prema stilu upozorava kako se napušta oslonac u tzv. iluziji neposredne zbilje, odnosno u tzv. realističkoj motivaciji, a virtuoznost stilske izvedbe, premda uočljiva i kod nekih romana realizma (npr. kod Flauberta) upućuje na artificijelnost izvedbe u kojoj se roman očito bavi sâm sobom i vlastitom jezičnom izvedbom, odnosno vlastitom

strukturom, u mjeri kakvu roman realizma nije prirodno nikada dosegao jer je u njemu takva intencija uvijek bila prekrivena konvencijom tobožnjeg oponašanja društvene stvarnosti »kakva ona uistinu jest«.

Ako prihvatimo da ove dvije teze barem upućuju na određeni pravac razmišljanja, sklonost prema mitu i naglašena svijest o jeziku mogu se razmotriti ili kao dvije međusobno neovisne ili zamjetljive karakteristike modernog romana, ili kao dvije naznake koje upućuju na isto izvorište. Naravno, pri tome će mnogo toga ovisiti o svrsi analize koju želimo poduzeti: pretežno formalne metode očito će dati veću važnost sasvim tehničkoj strani zaokupljenosti jezikom, dok će metode koje se orijentiraju više prema planu sadržaja redovno najveću važnost pridati upravo odnosu prema mitu.[1] Ipak, kako danas nijedan ozbiljan pokušaj tumačenja ne može dokraja odvojiti plan izraza od plana sadržaja, sklonost prema mitu i zaokupljenost jezikom mogu se barem uvjetno povezati u pokušaj jedinstvenog određenja na temelju kojeg se naziru i neke bitne razlike između tzv. modernog romana i onog tipa romana koji u novije vrijeme više ne slijedi, barem ne s istom učestalošću i istim intenzitetom, uzore oblikovane u djelima Joycea, Prousta i Kafke npr.

S tog aspekta gledano može se ustvrditi kako jedna opća tendencija, koju je dakako veoma teško vremenski točnije odrediti, ukazuje na stanovite razlike između dominantnih tipova romana modernizma i onih romana koji posljednjih dvadesetak godina ipak u nekoj mjeri dominiraju u naravno veoma uvjetno shvaćenoj svjetskoj književnosti. Ta bi se tendencija, naime, mogla nazvati »obnova pripovijedanja«, a ona se očituje kao svojevrsna imanentna kritika modernističkih tehnika koje su karakterizirale destrukcija fabule i karaktera, struja svijesti i/ili izravno uvođenje eseja u roman npr. Bez obzira na doseg takvih određenja i opseg djela na koja su ona primjenljiva, određeni pomak prema povratku pripovijedanju kao dominantnoj tehnici romana, čak uz povremene izravne kritičke objekcije modernističkim tehnikama (npr. u Grassovom romanu *Limeni bubanj*), primjenljive su u širokoj skali izvedbi, od linije koja ima svoje izvore i uzore kod Salingera,[2] preko stanovite obnove realističkih modela npr. kod Bölla, pa do stilski virtuozno izvedenih ali ipak narativnih romana Margueritte Joursenar. Posebno svjetlo pak na takvu tendenciju baca svojevrstan svjetski uspjeh latinskoameričkog romana u kojem (sjetimo se npr. Marquesovih *Sto godina samoće*) određeni način pripovijedanja zadržava neku vrstu realističke okosnice, ali tu okosnicu transformira u sasvim osebujni tip koji bi se uvjetno mogao dobro karakterizirati nazivom »magijski realizam«, bez obzira što taj naziv u književnoj kritici redovno ima uže značenje.[3]

Upravo usporedba novog tipa pripovijedanja i pripovijedanja u realizmu s jedne strane, pa zatim usporedba novog tipa pripovijedanja i pretežno ne-pripovjednih tehnika modernog romana s druge strane, naime, mogu osvijetliti ranije spomenute odnose između zaokupljenosti jezikom i sklonosti prema mitu, a takve usporedbe ujedno mogu ukazati na neke nejasnoće koje se učestalo javljaju u raspravama o značenju mita i o eventualnoj obnovi mitske svijesti u razvojnim tokovima romana cijelog našeg stoljeća.

Pretpostavimo li tako da zaokupljenost stilom i tehnikom u modernom romanu izražava određenu izrazitu svijest o jeziku, nije teško ustvrditi kako se tu

svijest doduše može lako zapaziti u skali od potrebe da kozmos jezika suprotstavimo kozmosu zbilje (npr. realizirane metafore u *Majstoru i Margariti* Mihaila Bulgakova) do paroksizma jezične igrarije gdje se jezik očito suprotstavlja zbilji (npr. u *Finnegan's Wake* Jamesa Joycea). Mnogo je teže, međutim, utvrditi da li smisao takvih »jezičnih igara« valja tražiti u obnovi mitske svijesti o jeziku kao jedinoj pravoj objavi zbilje, ili pak, upravo suprotno, u kritici takve ideje, u kritici koja ironijom baš razara funkciju jezika kao objave. Za obje se, naime, suprotne teze može naći uvjerljiva argumentacija: s jedne strane roman koji više nema uporište u ideji odražavanja neposredne zbilje — koji, dakle, nema u biti transcendentno uporište u objavi onoga što je prava zbilja — očito mora inzistirati na jezičnoj zbilji kao jedinoj pravoj zbilji. Ako takav roman inzistira na jeziku kao jedinoj zbilji, mitska svijest o jeziku kao objavi zbilje, odnosno o identitetu riječi i stvari, jezika i zbilje, biva očito prisutna jer takav iskaz možemo razumjeti i prihvatiti, a možemo ga razumjeti i prihvatiti kao relevantan iskaz onog trenutka kada pristanemo da smisao nekog jezičnog iskaza možemo dobro razumjeti i prihvatiti bez ikakvog njemu nadređenog konteksta.[4]

S druge strane, opet, *Uliks* Jamesa Joycea, kao očiti primjer odnosa modernog romana prema mitu, nedvojbeno upozorava da se radi o parodiji, a parodija ne može biti drugo do razorna kritika. Ako Joyce u *Uliksu* razvija svojevrsnu obradu destrukcije transcendentnih uvjeta smislenog svijeta upravo time što virtuoznošću jezične igre stvara novi kozmos, taj kozmos upravo zato ne važi kao pravi, stvarni, mitski kozmos jer je on naprosto parodija i karikatura jednom, ranije, mitom uspostavljenog kozmosa. Tobožnja remitologizacija ovdje je tako samo privid: izravno se radi o krajnjem stupnju demitologizacije, o stupnju na kojem je izvorna mitotvorna djelatnost jezika ironijom svedena na destrukciju: parafraza razara početnu »frazu« koja je imala funkciju objave. Jezik se odvojio od zbilje i funkcionira kao čista mogućnost, nasuprot stvarnosti koju jezik mita izravno objavljujući utemeljuje, odnosno postavlja kao bezuvjetnu, jedinu pravu stvarnost o kojoj se uopće može misliti i o kojoj se uopće može govoriti.

Tako romani Joycea, Manna, Becketta ili Bulgakova npr. uspostavljaju zapravo ambivalentan odnos prema mitu, jer u njima samo s jedne strane dolazi do izražaja neki povratak mitskim oblicima mišljenja, dok s druge strane parodija mita i dubinski ironijska struktura otkrivaju i destrukciju mitske svijesti upravo u onome što je za nju od bitne važnosti, upravo u njenoj apsolutnoj obaveznosti koja proizlazi iz uvjerenja o jeziku kao objavi zbilje. Nešto poput »oblika mita« javlja se tada kao svojevrsna čežnja za izvornim tematskim sklopovima, ali je ironijska parafraza, u kojoj se ti sklopovi pojavljuju, neobjašnjiva ako se ne pretpostavi kritika ideje o identitetu jezika i zbilje, ideje koja je u biti karakteristika prave mitske svijesti o jeziku. Stoga mi se čini prirodnim što razvojni tok takvog romana ide u pravcu napuštanja pripovijedanja, odnosno što se pripovijedanje samo rastvara u nizove drugačijih tehnika koje su manje ili više upravljene prema asocijativnim ili logičkim sklopovima te su tako, ako ih usporedimo s mitom, izravno oznake strogo artificijelnih upotreba jezika.

Tako gledano pripovijedanje se može shvatiti kao jedna od presudno važnih

osobina mitske svijesti u jeziku, jer mitsku objavu, odnosno »imenovanje«, teško možemo zamisliti ako slijedimo ideju o tzv. »ključnim riječima«. Tome, naime, protuslovi ono što nam je poznato o mitu, a to je da mit čini prepoznatljiv i prevodiv sklop motiva: svaki se mit može ispričati na bilo koji način pa da ostane mitom, za razliku od recimo poezije, gdje je to očito nemoguće, pa ta osobina smislene veze, koja je prepoznatljiva na tematskoj razini, ujedno postaje razlogom zašto se mit nužno ostvaruje u pripovijedanju.[5] A baš to onda osvjetljava ulogu pripovijedanja u realističkom romanu i ujedno ukazuje na mitsko nasljeđe romana koje se nije izgubilo ni u devetnaestom stoljeću, bez obzira što je roman od *Don Quijotea* konstituiran u tematskoj opoziciji prema sakraliziranom svijetu mitski određenog epa. Dok god roman zadržava pripovijedanje, on zadržava određenu mitsku svijest o jeziku kao objavi smislene sudbine pojedinca u svijetu, jer se ono što zovemo sudbinom lika može jedino ispripovijedati tako da ima konture cjeline i smisao koji je objavljen samim pripovijedanjem. Transcendentno uporište romana, dakako, pri tome više ne može biti mit koji više ne važi bezuvjetno (jer ne određuje konture i smisao svijeta u cjelini), ali oblikovanje u romanu biva vođeno sviješću da jedino priča čini onaj identitet jezika i zbilje kojim »fikcija jedino može 'ući' u zbilju«.[6]

Destrukcija priče tako je zapravo jedina konačna destrukcija mitske svijesti o jeziku: ona je posljedica razvoja koji počinje odvajanjem mita od književnosti, odnosno, u našem užem kontekstu, odvajanjem riječi od stvari, jezika od zbilje, pa time i odvajanjem istine od fikcije. Kako fikcija može biti zbiljska? – to je osnovno pitanje koje postavlja roman, pitanje na koje on odgovara razradom oblika priče kao jedinog ostatka mitske svijesti o jeziku kao objavi. Kada nesklad između mitski oblikovane priče i zbiljskog života naraste do stupnja na kojem se priča više nikako ne može shvatiti kao istina, jer smisao koji ona uključuje više nigdje nije prisutan, »oblik« priče prelazi u trivijalitet svakidašnjice, a pravi se roman izgrađuje *contra* priči, pa prema tome i kao kritika mitske svijesti o jeziku.

U tom je kontekstu obnova pripovijedanja, ako se ona odista može shvatiti kao jedna od osobina postmodernog romana, izuzetno važna činjenica. U skladu s gornjom analizom takvu činjenicu (ako kao činjenicu prihvatimo, u skladu s novijom epistemologijom, samo ono što je ne samo čistim iskustvom nego i nekom teorijom uspostavljeno) potvrđuje spomenuti odnos prema trivijalnosti koji čini jednu od izuzetno djelatnih tendencija unutar postmodernog romana. Kada Italo Calvino u romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik* pripovijeda niz početaka priča od kojih nijedna nije završena, a završena je samo trivijalna priča o tim pričama te o njihovom čitatelju i čitateljici i braku u kojem oni čitaju trivijalne priče, onda je, rekao bih, mitska svijest o jeziku kao pripovijedanju dovedena do obrata u kojem se uspostavlja nova ambivalencija: kritika i obnova mitske svijesti o jeziku izravno su povezane u sklop analiza kojeg zahtijeva čitav niz novih pojmova i distinkcija.

Možda su pojmovi i postupci tzv. dekonstrukcije negdje u obzoru tih zahtjeva, no čak ako oni ne dopiru do pravih dimenzija metafizičkih posljedica naizgled samo tehničkog problema dekonstrukcije, u aspektu odnosa romana prema mitu i prema jeziku može se zaključiti kako barem tri razine obnove pripovijedanja zahtijevaju izuzetnu pažnju.

Prva se razina odnosi na razumijevanje načela opozicije. Obnova pripovijedanja u postmodernizmu nije naprosto povratak realizmu nego je uvjetovana, smatram, nekom novom sklonošću da se mitska pozadina svakodnevice upotrijebi kao temeljna mogućnost pripovijedanja. To je izrazito prisutno u latinskoameričkom romanu, a čini se da se takva mogućnost opire i na rastuću svijest o mitu kao djelatnoj moći prisutnoj i u sadašnjosti, a ne samo u nekim izvornim, temeljnim počecima kulture. Ne bih rekao da se tu radi o povratku izvorima; prije mi se čini da se radi o svijesti o tome kako mit ne pripada samo prošlosti nego je izravno djelatan u sadašnjosti, sa svim onim pozitivnim kao i negativnim konotacijama koje takva pretpostavka sadrži.

Druga se razina odnosi na potrebu da se bolje razjasni sam pojam pripovijedanja. Očito da je tog problema svjesna naratologija koja ga; međutim, pokušava možda suviše samo tehnički riješiti, ali se već i u njenom kontekstu naziru veze između pripovijedanja i mitskog oblikovanja, pa kriza romana kao kriza pripovijedanja dobiva nove naznake čim se prihvati da se mitska apsolutna izvjesnost konstituira jedino u pripovijedanju. Pripovijedanje tada postaje osnovom svake dogmatike. A ako su parodija i ironija bile osnova kritičke virtuoznosti modernog romana, onda obnova pripovijedanja svjedoči o nekim pokušajima obnove dogmatike, pa se time uklapa u viđenje postmodernog svijeta koji, rekao bih, izražava i donekle neodređenu, a svakako još uvijek nedovoljno promišljenu svojevrsnu »čežnju za mitom«.

I treća je razina, konačno, ona koja upozorava kako se fenomen tzv. trivijalne književnosti ne smije razmatrati jedino u užem okviru samo formalno-tehničkog odnosa između tzv. visoke i niske književnosti. Odnos prema trivijalnosti koji uspostavlja suvremeni roman ukazuje na mnogo dublje posljedice raslojavanja kulture no što se to može sagledati isključivo sa stajališta tradicionalnih vrijednosnih određenja. Prihvaćanje trivijalnih shema pripovijedanja u romanima koji su namijenjeni visoko obrazovanoj publici nije tek jednostavna operacija uvođenja novih klišeja iz pozadine nižih žanrova, jer onog trenutka kada se zapitamo zašto takvi klišeji bivaju prihvaćeni, i zašto njihove elementarne strukture dobivaju sasvim nove funkcije, pojavljuju se nova, možda veoma važna pitanja: da li se mitska djelatnost, djelatnost koju smo smatrali izvornom isključivo na temelju određenih filozofsko-povijesnih konstrukcija (koje više ne važe bezuvjetno), pojavljuje u trivijalnosti svakidašnjice do te mjere da izaziva potrebu oblikovanja na vrhunskim razinama artificijelnog umjetničkog izraza? Da li je sklonost prema mitu danas počela prožimati visoku umjetnost na taj način što je trivijalizira? Da li je, možda, mitsko u svojoj biti trivijalno?

Ne mislim da mogu odgovoriti na takva pitanja. Ovo izlaganje pokušava pokazati da ona mogu imati smisla, da se čak može pokušati na njih odgovoriti nekom vrstom analize koju barem otvara prema mojem mišljenju nedovoljno shvaćen odnos romana i mita. Ako se unutar tog odnosa u romanu postmodernizma naziru neke promjene, promjene kakve smatra da sugerira obnova pripovijedanja, tada se otvara jedan aspekt s kojeg analiza romana može biti prilog razumijevanju upravo suvremenog svijeta u kojem živimo.

ANALIZA JEDNOG VICA

S obzirom na ulogu koju igraju u svakodnevnom životu, lakoću kojom se pamte i zadovoljstvo s kojim se slušaju, konciznost izraza i raznoliko bogatstvo tematike, vicevima je još uvijek posvećeno premalo pažnje u znanstvenom proučavanju književnosti. Kako njihov uspjeh dobrim dijelom ovisi o aktualnosti, kako se prenose usmenom predajom te zapisani gube nešto od svog dojma i kako, čini se, zadovoljavaju drugačije potrebe od onih koje nas potiču na čitanje književnih djela, teško ih je bez dvoumljenja ubrojiti u umjetničku književnost. Ipak, njihovu čaru podliježu svi društveni slojevi bez obzira na obrazovanje, a najčešće su, pogotovu oni koje prihvaća obrazovanija sredina, daleko od shematizma i neinventivnosti tzv. zabavne književnosti. Vicevi kao da stoje na razmeđu različitih područja. Tako je teoretski interes za njihovo proučavanje mnogostruk, ali je pažnja istraživača redovno upravljena aspektom pristupa do te mjere da vic kao posebna jezična tvorevina rijetko dolazi do izraza. Razmatranje viceva kao ostvarenja uzmiče pred nastojanjem da se postave temelji teoretske koncepcije viceva kao rezultata određene djelatnosti.[1] Ako, međutim, u skladu s takvim postojećim općim koncepcijama utvrdimo da i »najjednostavniji vic posjeduje vrlo složenu strukturu«,[2] pojavljuje se mogućnost da analiza i samo jednog jedinog vica zaslužuje pažnju na onaj isti način na koji interpretacija pojedinog književnog djela privlači dvostruk interes: s jedne strane otkriva se vlastitost, s druge strane reprezentacija općih osobina vrste, roda, tipa ili cjelokupne književnosti. Ako je uspjeli vic u najmanju ruku neki oblik jezičnog stvaralaštva, onda njegova analiza mora biti kako prilog razumijevanju načina na koji se ostvaruje jedna toliko specifična književna vrsta tako i prilog razumijevanju specifičnosti jedne tvorevine kojoj smo, učinivši je predmetom interpretacije, priznali određeni individualitet.

Ovdje izabrani primjer (iz razloga koji tek analiza sama može pokazati) glasi:

»Dva raka puše na dnu mora.

I reče jedan rak drugome:

— Prestani pušiti! Dobit ćeš čovjeka na plućima!«

Kako vicevi, rekosmo, kruže prenošeni usmenom predajom i kako je ovaj vic proznog karaktera, lako je uočiti da njegovo prepričavanje dopušta manje izmjene. Nije npr. važno kako će se točno izraziti upozorenje da treba prestati

pušiti. Moguće su i varijante kao: »Zašto ne prestaneš pušiti? Mogao bi dobiti čovjeka na plućima!« i sl., a također se rečenica: »I reče jedan rak drugome« može proizvoljno formulirati. Iskustvo nas uči da ona čak može i izostati, ali tada onaj tko priča vic mora nakon uvodne rečenice zastati, a zatim mora mimikom ili intonacijom označiti upravni govor. Tekst vica, dakle, dopušta određena odstupanja, ali samo odstupanja unutar određene konstante koja se ne smije mijenjati a da vic pri tome ne izgubi na efektu. Tako je uvodna formula: »Dva raka puše na dnu mora« fiksna, a poenta mora sadržavati upozorenje o mogućnosti dobivanja »čovjeka na plućima«. Nadalje, poenta se ne smije suviše odlagati, a ipak između prve rečenice i poente mora biti neka stanka, odnosno indiferentno objašnjenje. Konstanta ovog vica, prema tome, ona konstanta koju mora respektirati svako uspjelo pričanje (takvo pričanje koje neće »upropastiti vic«) posjeduje osnovnu strukturu koja se može ovako označiti: čvrsta uvodna formula, usporavanje, poenta. Takva tročlana struktura vezana je osnovnim zahtjevom koji uspjelo pričanje mora poštovati: zahtjevom za kratkoćom, odnosno sažetošću. Dodavanje suvišnih riječi »kvarilo« bi vic, suvišno odlaganje poente moglo bi ga »upropastiti«, pa ipak ni jedan od triju osnovnih dijelova ne smije izostati.

Da uspjeh vica o rakovima ovisi, među ostalim, upravo o tročlanoj cjelovitosti, možemo zapaziti usporedimo li ga s jednim drugim vicem na sličnu temu: »Jedan majmun kaže drugome: – Ti čovječe jedan!« Iako ovaj vic ima sličnu poentu, on je slabiji od vica o rakovima među ostalim i zbog toga što mu u formalnom pogledu nedostaje prava ekspozicija (u drugom pogledu on je, po našem mišljenju, manje aktualan, što će se pokušati pokazati kasnije). Svaki od dijelova vica o dva raka neophodan je za postizanje efekta uspjelog vica, a svi dijelovi čvrsto su integrirani te ih samo za potrebe analize možemo razmatrati odvojeno:

Uvodni dio, ekspozicija, pamti se kao čvrsta formula zahvaljujući određenom ritmu. Već uvođenje jedne riječi, npr. »Dva raka puše cigarete na dnu mora«, narušilo bi taj ritam i ekspozicija bi bila manje uspješna. Nemoguće je, također, i daljnje skraćivanje. Kažemo li umjesto »na dnu mora« samo »u moru«, izgubljen je efekt pojačavanja koji sâm o sebi zvuči duhovito, kao u slučaju izreke: »suha krpa na dnu mora«. »Na dnu mora« tako nužno pojačava paradoks cijele ekspozicije, koja se uspjelo koristi efektom što su ga ruski formalisti nazvali »začudnost«: kako rakovi ne mogu pušiti, a još manje mogu pušiti u moru, »izbačeni« smo iz okvira mogućih uobičajenih predodžaba u neku vrst »preokrenutog svijeta«. Spominjanje rakova koji obavljaju eminentno ljudsku radnju uvodi nas u svijet basne, ali kako rakovi obavljaju radnju koja je i fizički nemoguća, osjećamo da »obrtanje« ide i dalje od onog uobičajenog u basni. Nemoguće je jednostavno prihvatiti inverziju: ljudi su životinje, dakle, životinje su ljudi.[3] Potrebno je na neki način percipirati stanje koje bismo mogli ovako označiti: ljudi su životinje i čine apsurdne stvari, dakle, životinje, kada nastupaju kao ljudi, čine ono što je nemoguće. Ostvaruje se jedna irealna slika koja djeluje zbunjujuće zbog ispremiješanosti sfera realiteta, slike koja fascinira odsutnošću mogućnosti očekivanog racionalnog objašnjenja.

Sada postaje jasnije zašto iza ovakve ekspozicije mora slijediti stanka. Ovaj početak doista je početak u smislu da ispred njega nema ništa a očekuje se da će nešto nužno doći.[4] Očekuje se nešto kao objašnjenje, ali je efekt začudnosti dovoljno jak da zahtijeva prilagođivanje nastaloj situaciji »preokrenutog svijeta«. Kada bi poenta slijedila bez umirujućeg usporavanja, bez indiferentnog objašnjenja npr., situacija ekspozicije ne bi se mogla percipirati u svoj svojoj složenosti. Kako je početak dovoljno jak da obuzme pažnju, potrebno je odlaganje, ali samo takvo odlaganje koje neće narušiti princip maksimalne sažetosti. Drugi dio vica tako omogućuje prihvaćanje prošlog i ujedno priprema razrješenje.

Razrješenje u poenti vica svojevrsno je otkriće. Tek u obzoru tog otkrića sve što je ranije rečeno dobiva novi smisao, otkriva se u dimenziji izvorne slikovitosti jezika koji je dotada upotrebljavan za opis doduše apsurdne, nestvarne situacije, ali je u prerušenom obliku zadržao karakter izvještaja. Rečenicu: Dva raka puše na dnu mora, doduše, ne primamo kao saopćenje o nekoj empirijskoj danosti, ne shvaćamo je kao znanstveni iskaz (ona se ne može provjeriti i besmislena je sa stajališta procjene istinitosti), ali je također, kao prvu rečenicu jednog vica, ne primamo ni u dimenziji očekivanja ljepote izraza koji je samom sebi svrha. Slušajući vic, ne nadamo se prikazu poetskog svijeta, nego brzom duhovitom rješenju. Kako smo uvedeni u svijet koji ipak podsjeća na basnu, naše očekivanje upravljeno je unatoč fascinaciji nerazumljivošću na prepoznavanje: očekujemo da će »rak« i »dno mora« značiti zapravo nešto drugo od uobičajenog značenja tih riječi, nadamo se nekoj vrsti prijevoda, smatramo da ćemo kasnije doznati što se zapravo krije iza zamjene imena. Ovo očekivanje može se čak donekle osloniti i na iskustvo, jer je sigurno da smo čuli mnoge viceve koje upravo tako valja »dešifrirati« da bismo ih tek nakon toga mogli prihvatiti kao viceve. (Sjetimo se npr. vica u kojem gavran govori stonogi: — »Mi gore rješavamo stvari samo principijelno!«). Očekivanje, dakle razumijevanja značenja prve rečenice vica ne ide odmah na prepoznavanje takve upotrebe jezika u kojoj je svako prevođenje na točno utvrđena pojmovna značenja nemoguće, nego se kreće u pokušaju otkrića »pravog značenja« sve dok poenta ponovno ne prevari i to očekivanje izričitim upozorenjem na skučenost i relativizam upotrebe riječi kao pojmova.

Upozorenje: »Dobit ćeš čovjeka na plućima!« otkriva odnose koji u svakodnevnoj upotrebi riječi ostaju skriveni, bolje reći zaboravljeni. Biva osviješteno, prije svega, metaforično značenje naziva jedne bolesti. Svakodnevni govor razlikuje životinju rak od malignog tumora, pri čemu se zbog procesa u razumijevanju jezika koji ide »od viđenja prema spoznaji, od poezije prema prozi, od konkretnog prema općem«,[5] zaboravlja kako je ime bolesti izvedno iz sličnosti oboljelog tkiva u jednom stadiju bolesti sa životinjom rakom. Tek obrat u kojem rak istu bolest naziva »čovjekom« otkriva i u neku ruku osuđuje postanak riječi »rak« kao naziva bolesti, jer »rak« nam inače znači ili bolest ili životinju a da skrivena veza preko identične slike ostaje zaboravljena.

Naravno »osudu postanka riječi rak kao naziva bolesti« ovdje moramo shvatiti uvjetno. Postupkom inverzije, kojim se dopušta da rak sa svog stajališta ima pravo da jednu groznu bolest nazove »čovjekom«, ako već čovjek ima pravo da je zove rakom, svraća se pažnja na jednu metaforu, ali se ne ismijava sam

postupak njezine tvorbe, nego se ismijava u tom postupku prisutan nesvjesni antropocentrizam. Čovjek se u tvorbi riječi ponaša kao izuzetno biće u svemiru, obezvređujući vlastite životinjske srodnike, a da mu ne pada na pamet kako je njegovo stajalište samo jedan mogući aspekt. S drugog aspekta, upozorava nas obrtanje naziva malignog tumora, može biti princip vrednovanja sasvim suprotan: sa stajališta raka čovjek, vjerojatno, ne zaslužuje ništa drugo nego da njegovo ime bude sinonim opake, štoviše stravične bolesti.

Ova aluzija na relativizam ljudskog stajališta ujedno dopire u najdublje osnove svake komike. Prevladavanje, naime, tragike ljudskog položaja u svijetu moguće je, u krajnjim konzekvencijama, jedino preko spoznaje o varljivosti tobože apsolutnog gledišta. Kao što je »čovjek onaj što izaziva smijeh bogova«, a »smijeh čovjekov biva izazvan ponašanjem životinje«,[6] tako su upravo sa životinjskog stajališta smiješni i bog i čovjek, smiješni upravo u svom zahtjevu za univerzalnošću vlastite prirode. Tragični patos ljudske sudbine ostvaruje se jedino nesvjesnim priznavanjem apsolutnosti čovjekova stajališta, a vlastitu tragiku čovjek prevladava jedino sposobnošću da i konačnu istinu vlastite sudbine prihvati kao nešto ovisno o kutu promatranja, nešto relativno i parcijalno. Komika tako, od Aristofana do najefemernije suvremene dosjetke, svagda rastvara privid apsolutne izvjesnosti uvođenjem stajališta s kojeg se općenito vidi kao pojedinačan slučaj i tako postaje smiješno u svom zahtjevu za apsolutnim važenjem. Vic o dva raka služi se tako u načelu istim postupkom kojim i Aristofan u *Pticama*: prenošenjem ljudskog u životinjsko ne dobiva se samo mogućnost da ljude označimo životinjskim imenima, nego i mogućnost da sve tipično ljudske postupke »vidimo izvana« i prikažemo smiješnim u njihovoj osnovnoj dimenziji samouvjerenog nastupa čovjeka kao aktera sudbine kozmosa.

Vicu o dva raka, međutim, relativizam ljudskog stajališta nije svrha, nego sredstvo. On ne razrađuje ljudsku društvenu djelatnost niti nastoji (kao razvijenije komične književne vrste) pokazati relativizam cjelokupnog ljudskog postojanja u svijetu. Igra sa značenjem riječi »rak« tek naznačuje mogućnost razumijevanja otvorenog prema komičnom u njegovim najsnažnijim vidovima. Efekt našeg vica ipak nije mjerljiv ovim nagovještajem. Naznaka relativizma ljudskog položaja u svijetu nije isto što i književna prezentacija tog položaja: od vica ne smijemo previše očekivati: bilo bi pogrešno nastaviti njegovu analizu analizom univerzalnih načela komike. Vic o dva raka i ne postavlja a kamoli da prevladava pitanje o tragičnom položaju čovjeka u svijetu. On se samo služi, među ostalim, relativiranjem ljudskog stajališta, jer mu to relativiranje omogućuje razrješenje napetosti izazvane suprotstavljanjem dvaju snažnih podsvjesnih poticaja.

Tematski, naime, vic koji analiziramo uzima u obzir dvije pojave suvremenog života: on se bavi pušenjem i rakom. Obje ove pojave pripadaju opsesijama našeg doba, i kao takve posjeduju aktualno značenje za svakog pojedinca. I samo njihovo spominjanje ima određenu emocionalnu »težinu«, jer se odnose na nesvjesne preokupacije »neurotične ličnosti našeg doba«.[7] Rečeno psihoanalitičkim rječnikom, pušenje predstavlja kolektivnu neurozu našeg vremena, što se može braniti čak i izvan okvira ortodoksnog freudizma. S obzirom na relativno neznatan narkotički efekt (koji pušenje duhana dosta jasno

odvaja od npr. pušenja opijuma), očito se rastuća potreba za pušenjem ne može objašnjavati sasvim istim uzrocima koji čovječanstvo navode na upotrebu jakih droga. Pušenje ne opija, odricanje pušača od pušenja obično ne izaziva veće fiziološke smetnje, pa ipak, unatoč svim upozorenjima o štetnosti pušenja, unatoč svijesti o nepotrebnom trošenju novca koji »odlazi u dim«, broj pušača raste. Ne moramo zato s Freudom tvrditi kako pušenje predstavlja regresiju prema infantilnom oralnom seksualitetu, pa da ipak dopustimo kako Freudovo tumačenje u najmanju ruku naglašava jedan vjerojatan poticaj, koji u suvremenom društvu nalazi plodno tlo za razvoj. Pušenje je postalo donekle simbolom muškosti, prema tome i simbolom emancipacije žene; njegova privlačna moć raste iz spleta uzroka, pri čemu odsutnost teškog fizičkog rada, nervozna razdražljivost s jedne, i potreba sitnih stimulatora, s druge strane, sigurno zauzimaju znatno mjesto. U svakom pak slučaju, usprkos svim upozorenjima liječnika, usprkos početnim tegobama svakoga tko počinje pušiti i usprkos relativno maloj fiziološkoj relevantnosti (iz čega bi se moglo zaključiti da je dilema pušiti ili ne pušiti zapravo malo važna), pušenje ima za prosječnog čovjeka emocionalno pozitivan predznak. Pušenje danas doživljavamo kao zadovoljstvo.

Rak, opet, izrazito je emocionalno negativno obojena opsesija našeg vremena. Popularno-medicinski napisi o raku obično dosta mjesta posvećuju upozorenjima kako rak nije vodeća bolest na listi smrtnosti, kako se može liječiti, odnosno potpuno izliječiti ako je otkriven u ranom stadiju i sl., jer teško da postoji liječnik koji nije osjetio panično-opsesivni efekt riječi »rak« kod svojih pacijenata. Strah od raka neurotičnog je karaktera. Time, dakako, nije rečeno da valja potcjenjivati opasnost od raka i stvarnu činjenicu da je to jedna od najtežih bolesti našeg doba, ali neurotični karakter straha pred rakom može se mjeriti kao i svaki drugi neurotični strah: nesrazmjerom između uzroka i posljedica.[8] Ako osim toga pomislimo kako od posljedica automobilskih nesreća danas pogiba znatno više ljudi no od raka, i to često nimalo lakšom smrću, pa da automobil unatoč tomu ima za suvremenog čovjeka izrazito pozitivan emocionalni predznak, bit će jasno da rak nije samo jedna teška bolest, nego i jedna kolektivna neuroza našeg vremena. Neurotični strah od raka tako daje »težinu« svakom spominjanju te bolesti. A vic koji analiziramo još pojačava upravo ovu dimenziju straha pred rakom, jer upućivanjem u metaforičko porijeklo naziva »rak« nosi predodžbu magijskog djelovanja demonije životinjskog: u predodžbi sličnosti karcinoma u raspadanja s rakom krije se potisnuti iskonski strah od životinje koja se uvlači u čovjeka i polako ga proždire.

Vic o dva raka, dakle, koristi intenzitet jedne želje i jednog straha, podjednako ukorijenjenih u onim slojevima ličnosti kojih pojedinac nije neposredno svjestan. Čovjek našeg vremena želi pušiti, njemu se čini da je to jedno od zadovoljstava koja mu pripadaju; spreman je na znatna odricanja kako mu to zadovoljstvo ne bi bilo uskraćeno. Stvarne, racionalne prepreke pri tome su minimalne, ali nesvjesnoj potrebi za pušenjem suprotstavlja se jedna isto tako nesvjesna prepreka: strah od raka. Sve ostale bolesti koje pušenje može izazvati ili njihov tok radikalno pogoršati ne uzimaju se zapravo u obzir: prepreku njegovu zadovoljstvu čini samo jedna stavična predodžba: rak koji proždire čovjeka. U

tom pogledu složili bismo se s Freudovim objašnjenjem psihičkog mehanizma koji uvjetuje nastanak viceva: »Naposledku, kao najjači podsticaj za rad dosetke deluje postojanje jakih tendencija koje dopiru sve do sfere nesvesnoga i koje predstavljaju naročitu sposobnost za duhovito stvaranje...«[9]

I dalje, Freudovo objašnjenje humora kao obrambene reakcije može nam poslužiti: »Humor se sada može shvatiti kao najviša od tih odbranbenih radnji. On odbija da sadržinu predstave povezanu s neugodnim afektom otrgne od svesne pažnje, kao što to čini potiskivanje, i time nadvladava automatizam odbrane; to postiže na taj način što pronalazi sredstva da već pripremljenom oslobađanju nelagodnosti oduzme njegovu energiju i da ovu putem pražnjenja pretvori u uživanje.«[10]

Vic koji analiziramo, prema tom objašnjenju, mogli bismo u skladu s ranijom interpretacijom osnova komičnog, ovako objasniti: Vic o dva raka brani jedan iracionalni poriv, poriv za pušenjem, od neurotičnog straha pred rakom, i to na taj način što inverzijom naziva jedne bolesti upozorava kako je antropocentrično stajalište čovjeka, i prema tome prevelika važnost koju čovjek sam sebi pridaje, zapravo smiješna.

Ovo objašnjenje, međutim, tumači samo neku vrst »emocionalne podloge« našeg vica; ono djelomice objašnjava kontekst razumijevanja, ali ne i smisao jezične tvorevine. Vic doista uzima za građu pušenje i rak, koristi se nesvjesnim napetostima vezanim za te pojave, ali pri tome svoju kvalitetu i uspjeh ne postiže zbog upotrebe upravo te građe (iako i ona, bez sumnje, pridonosi njegovoj aktualnosti), nego zbog načina kako tu građu oblikuje i kako taj oblik biva prihvaćen. To se može razabrati, pokušamo li sačuvati tematiku našeg vica bez specifične organizacije:

»Dva čovjeka puše i razgovaraju.

— Prestani pušiti. Dobit ćeš rak na plućima.

— Vrlo važno! Čovjek ionako mora umrijeti, a ljudski život i nije tako važan u prirodi kao što se to nama čini. Uostalom, i ti pušiš!«

Iako se ovdje pokušava »prepričati« neki osnovni smisao, barem onaj u okviru gornjeg objašnjenja, ne samo da nije postignut nikakav efekt, nego je i očito odstupanje od značenja, čak onog u okviru naše interpretacije. Čim su rakovi zamijenjeni ljudima, a igra nazivom bolesti eksplikacijom njezina značenja, potrebna su šira objašnjenja koja su osim toga nedovoljna. Otpala je svaka mogućnost objašnjenja situacije da se puši u moru, a potrebno je da kažemo npr.: »I ti pušiš«, što se u vicu ne primjećuje kao poseban komični efekt, iako je svakako prisutno. Potrebno je, dalje, navoditi tobože utješna razmišljanja o ljudskoj sudbini, koja, kao što je dobro poznato, nikada nikoga ne mogu doista utješiti. Ispričavši, prema tome, građu vica o dva raka na drugi način, mi smo je učinili apstraktnom: oduzeli smo joj dimenziju dodira sa životom, dimenziju identiteta riječi i slike, riječi i stvari, i pretvorili je u pojmovnu shemu koju doduše možemo lako razumjeti, koja je čak, ako hoćemo, istinita, ali se upravo zbog svoje apstraktne općenitosti nikoga ne tiče, ne izaziva ni smijeh ni tugu, nego tek, u najboljem slučaju, slijeganje ramenima. »Tajna« vica nije tako jedino u njegovoj problematici, ona je, da tako kažemo, u njegovoj konkretnosti.

»Konkretnost« ovdje nipošto ne znači da likovi u vicu moraju biti direktno ili indirektno spomenute poznate ličnosti, da se vic mora odnositi na neke svima poznate ili u okviru poznatog moguće događaje. Iako su i takvi vicevi vrlo česti, oni stvarnu konkretnost ne crpu s izvora mogućnosti prepoznavanja. Tendencioznost vica ne treba miješati s njegovom konkretnošću. I dosljedno tendenciozan vic može biti apstraktan ako osuđuje npr. neznanje nekog čovjeka koje ne odgovara njegovu društvenom položaju, ali osudu vrši jednostavnim navođenjem primjera koji se uklapaju u opću shemu zabune. Tendenciozni vicevi se mogu pamtiti i prepričavati i zbog njihove tendencije, ali njihovu stvarnu kvalitetu treba da mjerimo i usporedbom s našim vicem: vic o dva raka nije tendenciozan, pa ipak izaziva smijeh prodorom u konkretnu zbilju.

Taj »prodor« zbiva se upravo suprotnim postupkom od saopćenja koje zovemo konkretnim jer izvještava o iskustvom provjerljivim činjenicama. Upozorili smo kako u »prepričavanju« nismo mogli zadržati apsurdnost situacije u kojoj rakovi puše na dnu mora: niti rakovi mogu pušiti, niti se može pušiti u moru. Svojstva su tako »oduzeta« od njihovih nosilaca, radnje »otrgnute« iz okoline u kojoj se jedino mogu zbivati, imena su »razdvojena« od »stvari«. Umjesto sređenog označivanja stvarnih veza i odnosa nastupa »izvrtanje« prirodnog reda stvari i pojava. Jezik kao da hvata fragmente zbilje, koje zatim proizvoljno razmješta i uklapa u vlastiti, samovoljan poredak. Time je jedna stvarnost svakako napuštena, ali ta »jedna stvarnost« tek je jedan pojam o stvarnosti, pojam koji sređujućom djelatnošću apstrahiranja postavlja zbilju kao da je ona dokraja podložna pojmovnim određenjima. A upravo takva »obrađena« zbilja gubi svoju izvornu konkretnost.

Način na koji vic o dva raka govori o stvarnosti razbija navikom ustaljene asocijativne sklopove, rastvara uobičajene čvrste granice između označitelja i označenog, stvarnog i nestvarnog, mogućeg i nemogućeg, riječi i stvari. On povezuje ono što navika drži odvojeno, a razdvaja ono što razum skuplja. Neurotična nesigurnost i sukob podsvjesnih tendencija stoga su našem vicu emocionalna podloga, ali tek inverzija značenja i logika jezika suprotstavljena logici stvari dovode do začuđenja nad zbiljom koja se otkriva u novim, donekle prijetećim vidovima. Sigurnost je pojmovnog mišljenja uzdrmana: pojavljuje se nešto kao »nova stvarnost« koja je, jezičnom tvorevinom fiksirana, dobila realitet. Smijeh je u ovom slučaju izraz začuđenja i stanovitog načina obrane.

Vic o dva raka postiže tako konkretnost u osnovi onim istim postupcima kojima se obilato služi moderna umjetnička proza. Isto iskustvo svijeta i isti osnovni način jezičnog oblikovanja tog iskustva koji dominira prozom Franza Kafke npr. pojavljuje se ovdje kao neosviješteno stvaralaštvo bezimenog tražitelja duhovite zabave. Nestvarna slika i igra jezikom u našem vicu onaj je isti osnovni zahvat u konkretnost suvremene zbilje kojim se razvijeniji književni oblici služe u složenijim strukturama. Stvaralaštvo vica u načelu je identično sa stvaralaštvom bilo koje književne vrste određene epohe. A to znači, među ostalim, da prividna nestvarnost i neozbiljnost viceva može biti izraz najdublje ozbiljenosti zbiljskog života.

NAPOMENE

UVOD

1. Pojam stilistike može, dakako, biti shvaćen i u širem smislu, tako da obuhvaća i sve varijante tzv. stilističke književne kritike, pa čak i dosta neodredenu orijentaciju, bolje reći: tendenciju, koja u nekom pojmu stila nalazi uporište za studij književnosti. H. Hatzfeld npr., u *Critical Bibliography of the New Stilistics*, Chapel Hill, 1953, ubraja u područje stilistike radove koji se bave svim mogućim aspektima književnosti, jedino ako ti radovi imaju u vidu pretežno stilska sredstva ili barem polaze od analize tih sredstava bez obzira u kakvu ih sintezu žele uključiti. No tu bismo se uglavnom mogli složiti s mišljenjem P. Guirauda: »Zbrka i raznolikost gledišta dovoljno pokazuju da proučavanje izraza kao autonomna disciplina ne može zasad da izade iz područja sredstava gramatičkih izraza; na nivou složenih književnih struktura problemi se miješaju, i stilistika još nije svjesna ni svog predmeta, ni svojih sredstava, ni svojih metoda« (*Stilistika*, prev. B. Džakula, Sarajevo 1964, str. 72). Uz to bi jedino valjalo primijetiti da stilistika, kada bi doista postala svjesna svog predmeta i metoda onako kako, čini se, Guiraud očekuje, više uopće ne bi bila stilistika.

2. Kada sustav stare retorike, odnosno temelje tog sustava, tumačimo unutar modernog načina mišljenja, postoji uvijek opasnost da previdimo razlike koje nisu samo u pojedinim pojmovima, nego i u centralnom problematskom interesu. Retoriku zanimaju drugi problemi nego modernu lingvistiku, pa je stoga odredena nesigurnost u suvremenom pozivanju na iskustvo retorike, po našem mišljenju, neizbježiva. Ipak, razlikovanje izmedu iskustva retorike i onoga koje izražava Platon u svojoj tezi o jedinstvu sadržaja misli i njezina oblika čini se opravdanim bez obzira u kojem je ono problematskom krugu zapravo obradivano. *Inventio*, odnosno *heuresis* i *elucutio*, odnosno *lexis* kao temeljni dijelovi retorike izvedeni su iz temeljnog binoma *res et verba* i zato se mogu shvatiti kao svojevrsno metodičko razdvajanje misli od izraza, odnosno predmeta govora od načina govora, pa negatorski stav prema retorici u evropskoj kulturi od romantizma ima vjerojatno korijene i u ponovnom inzistiranju na jedinstvu misli i riječi. Usp. odgovarajuće pojmove u priručniku H. Lausberga: *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, 1960.

3. Već i navedene uvodne rečenice Aristotelove *Poetike* upućuju da je njezina centralna problematika razrada svojevrsne teorije književnih vrsta, ako bismo, naime, tu problematiku htjeli odrediti unutar suvremenih problematskih područja znanstvenog proučavanja književnosti. Naravno da izuzetan položaj Aristotelove *Poetike* u okviru cjelokupne evropske refleksije o književnosti i o umjetnosti čini Aristotelove poticaje izuzetno važnim i u drugačijim pravcima razmišljanja, ali to ne znači da zbog mimetičke koncepcije umjetnosti, zbog važnosti pojma katarze ili zbog sustava analize drame npr. valja smetnuti s uma kako je najveći dio onoga što je sačuvano iz Aristotelove rasprave posvećen upravo »oblicima pjesničke umjetnosti« i tome »kakav je svaki oblik u biti«. To je, uostalom, potpuno u skladu s cjelokupnom orijentacijom Aristotelove filozofije, filozofije koja je sklona da upravo na modelu života, posebno biljnih i životinjskih vrsta, te odnosa jedinke prema vrsti i razvoja jedinke unutar vrste, traži osnove za shvaćanje zbilje u cjelini.

4. Naravno da su odnosi poetike i retorike, ako se prate od razdoblja do razdoblja, ili od autora do autora, mnogo složeniji; postoji cijeli niz korištenih mogućnosti: od potpunog izjednačiva-

nja, preko shvaćanja poetike kao dijela retorike, do njihova potpunog razdvajanja. Usp. o tome, osim navedenog Lausbergova priručnika, posebno E. R. Curtius: *Evropska književnost i latinsko srednjovje-kovlje*, prev. S. Markuš, Zagreb, 1971, gdje se ti odnosi obrađuju s obzirom na srednji vijek, i L. Fischer: *Gebundene Rede*, Tübingen, 1968, gdje se oni zahvaćaju u dosta širokom rasponu s težištem na njemačkom baroku. U ovom posljednjem radu za naše daljnje izlaganje važne su analize o tome kako već u baroku raste svijest o potrebi razlikovanja poetike i retorike na osnovi umjetničke kvalitete.

5. Usp. o tome moje rasprave *Književnost kao umjetnost* i *Osnovno iskustvo književnosti* u knjizi *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971.

6. Usp.: R. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

7. E. Auerbach (E. Auerbah) *Mimesis*, prev. M. Tabaković, Beograd, 1968.

8. N. Frye: *The Anatomy of Criticism*, Princenton, 1957. Usp. također N. Frye: *Fables of Identity*, New York, 1963. i N. Frye — L. Knights i dr.: *Myth and Simbol*, Lincoln, 1963. U nas prikaz Sonje Bašić: *Northrop Frye kao mitski i arhetipski kritičar*, *Umjetnost riječi*, 1970, br. 3, str. 353–386.

9. Osim temeljnih djela: F. de Saussure (F. de Sosir): *Opšta lingvistika*, prev. S. Marić, Beograd, 1969; C. Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, i C. Lévi-Strauss (K. Levi Stros): *Divlja misao*, prev. J. i B. Jelić, Beograd, 1966, usp. o strukturalizmu zbornik u časopisu *Kolo*, 1969, br. 8-9. Također vrlo dobar izbor radova strukturalista i zanimljiv kritički osvrt na strukturalizam u zborniku Helge Gallas *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt und Neuwied, 1972.

10. Usp. J. M. Lotman: *Predavanja iz strukturalne poetike*, prev. N. Petković, Sarajevo, 1970, i J. M. Lotman: *Struktura hudožestvenogo teksta*, Moskva, 1970.

11. Osim temeljnog prikaza novije hermeneutike u djelu H. Gadamera *Wahrheit und Methode* Tübingen, ^{2}1965, usp. u nas zbornik u časopisu *Delo* 1973, br. 4-5.

I DIO

SMISAO TEKSTA

1. Kafkin tekst preveo sam po izdanju Franz Kafka: *Der Prozess*, S. Fischer Verlag, Lizenzausgabe von Schocken Books, New York, str. 255–265. Odgovarajući tekst u prijevodu V. Pečnika, Beograd, 1953, str. 193–199, a u prijevodu B. Hermana, Zagreb, 1968, str. 170–176.

2. Jedna je, naime, od važnih osobitosti moderne proze njezin reflektiran odnos prema vlastitim »teorijskim« problemima. Nije samo riječ o tematskom obrađivanju problematike književnog stvaralaštva — što se u nekoj mjeri javlja u svim epohama — nego o tome da je načelna refleksija o sudbini književnosti i modalitetima književnog rada u modernoj prozi toliko česta, toliko iscrpna i toliko relevantna u teoretskom smislu da je nijedna rasprava o modernoj prozi, pa ni o prozi uopće, ne može zanemariti.

3. Kako gotovo i nema znamenitijeg suvremenog kritičara književnosti koji se ni e na neki način »opredijelio« kada je riječ o Kafkinu opusu, možemo samo navesti neke primjere: Walter Jens i Günther Blöcker ili Hermann Pongs npr. skloni su da Kafkino djelo interpretiraju na prvi način, dok Max Brod Kafkino djelo vidi u kontekstu teologije. Georgu Lukácsu Kafka je ideolog otuđenja. Rogeru Garaudyju on je kritičar birokracije. Güntheru Andersu svojevrsni ateist. Walter Muschg nastoji, čini se, »prevesti« Kafkino djelo na osnovu egzistencijalnog iskustva itd. Opsežnu relevantnu literaturu o Kafki navodi Werner Welzig u *Der Deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, 1967.

4. Od kritike shvaćanja jezika kao nomenklature polazi lingvistika Ferdinanda de Saussurea i, preko nje, gotovo cjelokupna moderna lingvistika. De Saussure se pri tome, valja reći, ipak zadovoljava rješenjem problema samo na psihološkoj razini, utvrđujući da »lingvistički znak ne spaja stvar s imenom, nego pojam s akustičkom slikom« (navedeno djelo *Opća lingvistika*, str. 83). To omogućuje plodno razmatranje funkcioniranja jezika, ali mnoga pitanja filozofije jezika, kao npr. ono u odnosu jezika i zbilje koje se pojavljuje i u okviru proučavanja književnosti, ostaju otvorena.

5. E. D. Hirsch, Jr., u knjizi *Validity in Interpretation*, New Haven and London, pokušava u novije vrijeme obraniti »pravo značenje« teksta od »skepticizma«, koji on naziva »radikalni historizam«, razlikovanjem između *meaning* i *significance*, pri čemu je *meaning* ono što je autor mislio, dok *significance* treba da označi naknadna tumačenja, implikacije, ono »kako je rečeno naknadno shvaćeno«. Premda ovo razlikovanje podsjeća na naše osnovne stavove, Hirschovo izlaganje temelji se na nekoj vrsti »evidentnog konteksta«, te je time u suprotnosti s onim što pokušavamo pokazati u daljnjem izlaganju. Iscrpnu analizu Hirschovih shvaćanja ovdje naravno nije moguće izvesti, ali valja napomenuti kako smatramo da je njegova kritika hermeneutike zasnovana na stanovitom nesporazumu koji se ogleda i u tome što napor oko prevladavanja historizma proglašava »radikalnim historizmom«, pri čemu se ne razmatraju filozofske pretpostavke hermeneutike te tako ni problem nemogućnosti utvrđivanja »pravog konteksta«.

6. »Opću krizu komentara« opisuje Roland Barthes (usp. izbor iz njegovih radova: *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. I. Čolović, Beograd, 1971, str. 266 i dalje) usporedo s pokušajima da se znanstvenim analizama utvrdi struktura književnih djela, ne primjećujući, čini se, kako je obje tendencije teško uskladiti. Na to protuslovlje u Barthesovim književno-teoretskim radovima upozorava, doduše u nešto drugačijem kontekstu, Nikola Milošević u knjizi *Ideologija, psihologija i stvaralaštvo*, Beograd, 1971, str. 41—126.

7. U tom pravcu vode izvrsne analize J. M. Lotmana u navedenom djelu *Predavanja iz strukturalne poetike*. Neke njegove zaključke mogli bismo prihvatiti. Npr.: »Ali iz svega što je rečeno proizlazi i drugi, nimalo beznačajni zaključak: onaj kulturno-istorijski realitet koji nazivamo 'umetničko delo' ne iscrpljuje se u tekstu. Tekst je samo jedan elemenat odnosa. Stvarni organizam umetničkog dela sastoji se iz teksta (sistema unutartekstovnih odnosa) i njegovog odnosa prema vantekstovnoj realnosti — stvarnosti, književnim normama, shvatanjima. Poimanje teksta, otrgnuto od njegovog vantekstovnog fona nemoguće je« (str. 235). Mogli bismo, također, u određenom smislu prihvatiti i zahtjev za proučavanjem cjelina svih odnosa umjetničkog djela, jer i on odgovara našem izvođenju: »Samo odnos *celokupnosti* umetničkih elemenata na svim nivoima, u njihovoj uzajamnoj korelativnosti i u odnosu sa celokupnošću vantekstovnih elemenata i veza može se smatrati punim prikazom strukture datog dela (str. 237). Naš skepticizam prema Lotmanovim konačnim zaključcima, međutim, počinje kada se unutar Lotmanovih analiza prelazi na pokušaj određivanja »stupnja hipotetičnosti vantekstovnih veza i odnosa«. Lotman, naime, tu dolazi do slijedećeg zaključka: »... Sami elementi poetske strukture, ograničavajući određenu raznolikost poetskih sredstava, stvaraju u pozitivnoj progresiji elemente raznolikosti koja je nepoznata u opštejezičkoj upotrebi. Statistička izračunavanja, zasnovana na upoređivanju sa nepoetskim tekstom, u datom slučaju malo šta kazuju. Informativnost poetskog teksta zavisi od potpuno drugog saodnosa planova izraza i sadržaja nego u jeziku, *preobraćanja* svih elemenata teksta u semantički zasićene elemente, od njihove uzajamne korelativnosti, od toga što poezija ne zna za odelite elemente i sve samostalne jezične pojave u stihotvornom tekstu postaju uzajamno sa-protivpostavljene. Informativnost umetničkog teksta znatno je veća no običnog, a redundanca na nivou umetničkog obaveštenja teži nuli, dok se na jezičkome nivou čuva. Kad budemo znali točno da izmerimo redundancu, dobićemo objektivni kriterij za umetničku vrednost« (str. 264—265). Taj zaključak, smatramo, ipak vraća problematiku na razinu stare retorike, jer u posljednjim konzekvencijama vodi ponovno do svojevrsne »obrnute« teze o »ukrašenom govoru« kao umjetničkoj kvaliteti, kvantificirajući izvantekstovne elemente umjetničkog djela. Lotmanov je zaključak, međutim, konzekventan teoriji informacije kao obzoru problematike razmatranja umjetničke književnosti, pa se naše kritičke objekcije odnose na taj *cjelokupni horizont* unutar kojeg se, po našem mišljenju sasvim nekritički, operira pojmom umjetnosti.

8. Kako smo se u razmatranju smisla teksta služili svojevrsnom kritikom empirijske metode, koristeći se rezultatima fenomenologije, neće biti suvišno upozoriti na onu razliku između empirijske i fenomenološke metode koja je ovdje odlučujuća. Stoga treba najprije reći da fenomenologija nije nipošto samo metodologija: ona označuje i sadržaj filozofiranja, određenu filozofsku teoriju, pa i određenu metafiziku. Nas, međutim, ovdje zanima samo njezina metodička upravljenost prema »biti« u intencionalnom aktu dohvaćenih predmeta. Za empirističko stajalište, naime, ne postoje »biti«: bit je samo značenje riječi; postoje jedino pojedini aspekti s kojih se predmet može vidjeti i analizirati. Kako za fenomenologiju upravo aspekti pristupa postaju, uz određene uvjete, predmeti, bit predmeta posjeduje određenu nadsubjektivnu dimenziju i postaje danost koja se ne može razlagati i kojom se na taj način otklanja beskonačna aspektualnost empirijske metode. Usp. o tome I. M. Bohenski: *Die zeitgenössischen Denkmethoden*, Bern, 1959.

ISTINA KNJIŽEVNOSTI

1. Ksenofan optužuje pjesništvo zbog.Yo njegovu shvaćanju, etički neodrživog antropomorfnog politeizma: »Sve su ono Homer i Heziod pripisali bogovima što je kod ljudi prijekorno i sramotno: krađu, brakolomstvo i međusobnu prijevaru« (fr. 11, po *Die Vorsokratiker*, Stuttgart, [5]1940). Heraklit napada pjesnike zbog toga što im se pripisuje mudrost koju ne posjeduju: »Učitelj veoma mnogih je Heziod. Za nj drže da najviše zna, on, koji nije poznavao dana ni noći. Ta jedno je.« Zato: »Homer je zaslužio da ga se iz javnih natjecanja baca i šibom tjera i Arhiloh isto tako« (Heraklit: *Svjedočanstva i fragmenti*, prev. N. Majnarić, Zagreb, 1951, fr. 57. i 42). Usp. također Heraklitove fragmente br. 40, 56, 105 i 106.

2. Platon navodi protiv pjesništva dva osnovna argumenta: 1. pjesništvo kao oponašanje ne sadrži pravo znanje o idejama koje su istinska zbilja i 2. ono ugađa bezumnom dijelu duše. Oba se argumenta sastaju u zaključku: »Kao što biva u državi onda kad tko opakima daje vlast i predaje im državu, a čestite ljude ubija: isto ćemo tako reći da i pjesnik oponašalac meće, svakome napose, zlo uređenje u dušu jer ugađa bezumnome dijelu njezinu, koji ne raspoznaje ni što je veliko ni što je malo, nego iste stvari drži sad velikima a sad malenima. On stvara utvare, a od istine je veoma daleko.« (Platon: *»Država«*, X, 6, prev. M. Kuzmić, Zagreb, 1942, str. 366). Na drugom mjestu također kaže: ». . . Oponašalac nema nikakva znatna znanja o stvarima koje oponaša, nego je oponašanje nekakva igra a ne ozbiljan rad . . .« (X, 4, str. 262). Iz toga se razabire da Platon odbacuje književnost kao igru mašte u ime racionalne spoznaje. U istom smislu racionalitet teologije ne može priznati neku veću vrijednost književnosti, koja je tako Tomi Akvinskom *infima inter omnes doctrinas*. Usp. Curtius: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, str. 222—235.

3. Simptomatično je da moderne književnokritičke doktrine često osporavaju istinitost pozivajući se na činjenicu da književnost ne opisuje neposrednu zbilju, čime se prešutno odbacuje mogućnost da neposredna zbilja nije sama sobom istinita. O pojmu istine kao pretpostavci shvaćanja istinitosti književnosti usp.: Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, u *Nachahmung und Illusion*, München, 1964, str. 10—28. Potrebno je također primijetiti da optužba književnosti zbog laži pretpostavlja na neki način i određeno priznanje: književnost se priznaje kao mogući suparnik u spoznaji istine, što dalje znači da se pretpostavlja da istina postoji i da se ona može spoznati. Ako bismo tvrdili da postoje različite istine, osporili bismo svako značenje istini kao istini i time bi optužba književnosti postala bespredmetna. S obzirom na moderni skepticizam, kojem je blisko takvo stajalište, valja reći da načelno osporavanje mogućnosti istine u najmanju ruku nije odredilo misaonu tradiciju o kojoj raspravljamo, pa ga u tom smislu možemo zanemariti kao izlazište problematike o kojoj je riječ.

4. Ako se svjesno odlučimo na znanstveni studij načina na koji funkcionira književnost, tada ne smijemo olako shvatiti tvrdnju da nas se pitanje oponaša li ili ne oponaša književnost zbilju jednostavno ne tiče. Nas se tada to pitanje doista po prirodi stvari ne može i ne smije ticati: njegovo rješenje nije moguće u okviru koji smo postavili, a taj smo okvir postavili da bismo dobili određeni aspekt koji omogućuje znanstveni pristup. Dakako da možemo prekoračiti zadani okvir funkcioniranja književnosti i pokušati kazati nešto o prirodi književnosti pozivajući se na iskustva i spoznaje dobivene studijem njezina funkcioniranja, ali tada, međutim, nemamo pravo tvrditi da su naši zaključci te vrste rezultat znanstvenog istraživanja. Spoznaje o čovjeku kao čovjeku nisu rezultat znanstvenih spoznaja fiziologije, iako je spoznaja o funkcioniranju ljudskog krvotoka svakako znanstvena. Književni teoretičari, međutim, čini se, češće tvrde da su na temelju funkcioniranja književnosti znanstveno spoznali što je književnost u svim svojim aspektima no što fiziolozi tvrde da na temelju znanstveno zasnovanog poznavanja funkcioniranja ljudskog organizma znaju što je čovjek kao fizičko, psihičko, društveno i povijesno biće.

5. Usp.: »Stalno neke stvari, konzistencija, sastoji se u tome, da se neka tvar združuje s nekim oblikom. Stvar je neka oblikovana tvar. Ovo se tumačenje stvari poziva na neposredan pogled, kojim nas se stvar tiče svojim izgledom (*eidos*). Sintezom tvari i oblika konačno je nađen pojam stvari, koji podjednako dobro pristaje prirodnim i upotrebnim stvarima«. (Martin Heidegger: *Izvor umjetničkoga djela*, u *O biti umjetnosti*, prev. D. Pejović, Zagreb, 1959, str. 18).

6. Pojam građe upotrebljava se isključivo kada je riječ o epici ili dramatici, pri čemu građa označuje činjenice »uzete iz zbilje« tj. povijesne dokumente, novinske izvještaje, zapise iz »stvarnog života«. Činjenica da se u analizi lirske pjesme redovno ne govori o građi upućuje na prešutno

prihvaćenu pretpostavku da su samo događaji i radnja nešto zbiljsko, dok su misli i emocije nešto što se ne može čvrsto povezati sa »stvarnim životom«.

7. Karakterističan je u tom smislu stav Rolanda Barthesa: »Književnost je posebno ustrojena u tom smislu što je sačinjena od jezika, to jest od građe koja *već* nešto znači u trenutku kad se književnost nje maša: književnost treba da se *udene* u jedan sistem koji joj ne pripada, ali čije je funkcionisanje ipak usmereno kao i u književnosti: na opštenje. Iz toga sledi da trvenja između jezika i književnosti čine, u neku ruku, samo biće književnosti: s obzirom na strukturu, književnost je samo jedan parazitski jezični objekt« (Barthes: *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 206). Otuda Barthes zaključuje da nasuprot drugim umjetnostima »u književnosti postoji podudarnost dve supstance (uvek je u pitanju jezik), ali i razlika između stvarnosti i njene književne verzije, jer se tu veza ne stvara preko analogijskih formi već preko jednog digitalnog koda (koji je na razini fonema binaran), koda jezika. Time dolazimo do neizbežno irealističkog ustrojstva književnosti, koja može da 'dočara' stvarnost samo preko jednog posrednika, jezika, pri čemu je sami prenosnik u institucionalnom a ne u prirodnom odnosu sa stvarnošću« (isto, str. 207).

8. Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern und München, [5]1959, st. 60; naš prijevod Z. Konstantinovića, Beograd, 1973, str. 63.

9. To se može i na slijedeći način objasniti: redovno kada se pitamo o odnosu književnosti i zbilje pretpostavljamo ne samo da književnost nije isto što i zbilja, nego i da znamo što je zbilja a ne znamo, ili ne znamo dovoljno, što je književnost. Pojam zbilje čini nam se »poznatiji« od pojma književnosti, pa književnost nastojimo pozitivno ili negativno odrediti prema zbilji. Pojam zbilje, međutim, nije ni zbilja sama ni naša predodžba o zbilji kao nekom »zbroju« svih mogućih utisaka: on sadrži ono što *znamo* o zbilji, a kako treba da sadrži, odnosno uključuje naše cjelovito znanje o »svemu«, on sadrži, odnosno uključuje i ono što o zbilji znamo preko književnosti. Tako već u samom prirodnom«, samorazumljivom pojmu zbilje ima nešto »književno«, pa se književnost ne da »odijeliti« od zbilje bez ostatka.

10. Aristotel: *Poetika*, prev. M. Kuzmić, Zagreb, 1912, str. 23.

11. Isto, str. 23.

12. Ove konzekvencije pokušao sam analizirati u eseju *Književnost i stvarnost*, u knjizi *Pitanja poetike*, str. 107–116.

13. Friedrich Nietzsche: *Der Philosoph. Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis* (Entwürfe von 1872) (WW Musarion — Ausb., VI 31), prema navedenom *Nachahmung und Illusion*, str. 9.

POEZIJA I PROZA

1. Često i sama upotreba riječi »umjetnost« ili »književnost« može lako izazvati nesporazume, jer je doista teško uvijek imati na umu kako su te riječi u svom izravnom značenju primjenjive tek na novovjekovnu kulturnu situaciju. Tako Homerovi stihovi svakako nisu umjetnost za Grke kao što je za nas umjetnost Tolstojev roman *Ana Karenjina*, Bachova glazba ili kao što su *Ilijada* i *Odiseja* za nas umjetnost. S pravom možemo pretpostaviti da su *Ilijada* i *Odiseja* Grcima mnogo više no što je nama danas i najpriznatije umjetničko djelo, i da bi se njihova kvaliteta vjerojatno mogla bolje opisati nego izraziti jednom riječju. Slično je i s izrazom »književnost« ako ga shvatimo po analogiji s odgovarajućim terminom u najvećem broju evropskih jezika. *Ilijada* nije u stihovima, kako bismo rekli imajući nesvjesno u vidu predodžbu da netko piše u stihovima ili u prozi; možda bi bilo bolje reći: stihovi su *Ilijada*, kao što to uvjerljivo pokazuju istraživanja Milmana Parrya i njegovih nastavljača. Usp. o tome Albert B. Lord: *The Singer of Tales*, Cambridge Massachusetts, 1964. Posrijedi su, dakle, prvo, načelne razlike u kulturnim sustavima pismene i usmene civilizacije, a zatim i načelne razlike između konzistentnog kulturnog sustava klasične Grčke i našeg, u mnogočemu diferenciranog, pa i dezintegriranog, iako možda obuhvatnijeg, kulturnog sustava.

2. Aristotel: *Poetika*, str. 5.

3. Usp. Lotmanove analize o povijesnim uvjetima razlikovanja poezije i proze. Npr.: »Proza je pojava kasnija od poezije, nastala u eposi zrelije estetske svesti. Upravo zato što je proza estetski kasnija u odnosu na poeziju i što se poima na njenome fonu, pisac može smiono da približi stil proznog pripovedanja razgovornom jeziku, bez bojazni da će čitalac izgubiti osjećaj kako nema posla sa stvarnošću nego s njenim preoblikovanjem. Na taj način je, bez obzira na prividnu jednostavnost i

bliskost običnom govoru, proza *estetski složenija od poezije, njena jednostavnost je kasnija*. Konverzacioni govor se stvarno ravna prema tekstu, umetnička proza = tekst ± postupci poetski uslovnog govora. I opet treba ponoviti da u datom slučaju prozno književno djelo nije isto što i tekst — tekst je samo generatrisa složene umjetničke strukture«. *Predavanje iz strukturalne poetike*, str. 91—92.

4. Što se tiče porijekla pripovjedne proze usp. prva tri poglavlja knjige R. Scholesa i R. Kelloga *The Nature of Narrative*, New York, 1966.

5. Edward Sapir: *Language*, London, 1970, str. 222—223.

6. Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Editions Gallimard, 1948, st. 18—20; u prijevodu F. Filipovića: Sartr: *O književnosti i piscima*, Beograd, str. 26—27.

7. Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, str. 232.

8. Stoga je i naše izlaganje o umjetničkoj prozi moglo započeti primjerom prijevoda Kafkine priče o čovjeku sa sela i zakonu: da govorimo o poeziji to bi bilo načelno nemoguće. Goetheovi stihovi npr. »*Über allen Gipfeln Ist Ruh*...« ne bi mogli biti tako prevedeni da se zadrži njihov adekvatan smisao, te kada Emil Staiger u knjizi *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1959, njima počinje izlaganje o lirskom stilu, to izlaganje biva razumljivo i prihvatljivo jedino ako stihovi ostaju na jeziku na kojem su napisani.

9. G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, II, Berlin Weimar, 1965, str. 339; prijevod N. Popovića, *Estetika* III, Beograd, 1961, str. 360—361.

10. Isto, str. 341, odnosno str. 362.

11. To se ne smije shvatiti pojednostavnjeno, premda tome pridonose neke Barthesove formulacije. Razlikovanje jezika i govora, naime, samo omogućuje da se razvije Lévi-Straussova koncepcija: mit se po njoj pojavljuje i na način jezika i na način govora.

12. »Klasična poezija, nasuprot, izrazito je mitski sustav, jer ona nameće smislu naknadno označeno, *pravilnost*. Aleksandrinac, na primjer, želi ujediniti smisao diskursa i označivanje nove cjeline koja je pjesničko značenje. Uspjeh, ako je opravdan, ovisi o stupnju vidljiva stapanja dvaju sustava. Očito, ne radi se uopće o slaganju između osnove i oblika, nego o *elegantnom* prožimanju jednog oblika drugim. *Elegancijom* smatram najbolju moguću ekonomiju sredstava. To je laička zabluda što kritika brka *smisao i osnovu*. Jezik nije ništa drugo do sustav oblika, smisao je oblik« (Barthesova napomena).

13. »Ovdje susrećemo *smisao*, kako ga shvaća Sartre, kao prirodni kvalitet stvari, smješten izvan semiološkog sustava (Saint Genet, pr. 283)«. (Barthesova napomena)

14. Roland Barthes: *Mythologies*, Paris, 1957, str. 219—220, u navedenom našem prijevodu *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 288—289.

ANALIZA PROZE

1. Usp. izvanredne analize Romana Ingardena u djelu *O saznavanju književnog umetničkog dela*, prev. B. Živojinović, Beograd, 1971, poglavlje II.

2. Marjorie Boulton: *The Anatomy of Prose*, London, [5]1968, str. 3—4.

3. Hans-Peter Bayerdörfer upozorava na uvjetovanost shvaćanja poetike općom koncepcijom jezika na primjeru poetike J. C. Scaligera (*Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Tübingen, 1967, str. 6 i dalje). Lako je na temelju takvih analiza zapaziti kako se shvaćanje jezika, opet, ne može odvojiti od interpretacije cjelokupne kulture. Usp. o tome navedeno djelo *Stilistika* P. Guirauda, poglavlje *Retorika*, gdje se utvrđuje za retoriku: »Njezina je važnost velika jer ona odražava ne samo jednu koncepciju jezika i književnosti već i jednu filozofiju, kulturu i intelektualni ideal«, str. 19.

4. Usp. Ivo Frenzel: *Ästhetik*, u *Das Fischer Lexikon, Philosophie*, Frankfurt Main, 1958.

5. Usp. u tom smislu zanimljive analize Nicolaia Hartmanna, *Estetika*, prev. M. Damnjanović, Beograd, 1959, poglavlje *Niz slojeva u pesništvu*.

6. Ingardenove analize u gore navedenom djelu *O saznavanju književnog umetničkog dela* pretpostavljaju, naime, izvorno jedinstven smisao djela koji se samo upotpunjuje i konkretizira donekle različitim shvaćanjem pojedinih mjesta u književnom djelu, takvih mjesta koja nisu dokraja određena. Smatram, međutim, da se u takvoj tezi ipak polazi od neke »idealne tradicije«, od »idealnog konteksta« koji omogućuje razumijevanje izvornog smisla umjetničkih tvorevina. Taj »idealni kontekst« nisu doduše »povijesne okolnosti« i »činjenično stanje« pozitivizma, ali je njegovo

utvrđivanje u najmanju ruku teško zamislivo u situaciji anarhije ukusa koja vlada u naše vrijeme. Rekao bih zato da se Ingarden isuviše ravna prema jednom idealu klasične humanističke umjetnosti i njezina prihvaćanja od strane obrazovane i estetski osjetljive publike, prema jednom idealu, dakle, koji je danas (možda: na žalost) ipak nepovratno izgubljen.

7. Ulfert Ricklefs: *Hermeneutik*, u *Das Fischer Lexikon, Literatur II/1*, Frankfurt / Main, 1965, str. 286.

8. Isto, str. 282.

PARAFRAZA I ALEGOREZA

1. E. R. Curtius posvetio je ovoj činjenici opsežno povijesno istraživanje (*Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*), utvrdivši kako je razumijevanje književne tradicije vezano uz poznavanje načina na koji se književnost predaje na obrazovnim ustanovama. Njegova suzdržljivost u zaključcima, kao i povremena sklonost da Jungove, Toynbeejeve i Bergsonove spekulativne konstrukcije prihvati kao siguran temelj empirijskih istraživanja, upravile su ga ipak pretežno na razmatranje sustava obrazovanja kao jedne *okolnosti* književnog života. U njegovu temeljnom istraživanju tako ostaje otvoreno pitanje nije li pripadnost književnosti obrazovanju samo neka vrst »slučajnog konteksta« u kojem valja razmatrati književnost u nekim povijesnim epohama. Kako se ovdje, međutim, polazi od uvjerenja da je »čista književnost« tek pretpostavka moderne subjektivistički orijentirane estetike, objašnjenje načina na koji književnost uopće može ući u sustav obrazovanja, kao i načina na koji se ona može predavati na školama i univerzitetima, postaje pogodan put do nekih spoznaja od presudne važnosti za shvaćanje književnosti u najširem smislu.

2. Usp.: »Treći oblik zanosa i pomame jeste onaj što dolazi od Muza. Kad on zahvati nežnu i čistu dušu, on je podstiče i zadahnjuje pesmama i drugim vrstama pesništva, i ona, slaveći neizbrojna dela predaka, poučava potomstvo. Ali ko se bez nadahnuća Muza približi dverima pesničkoga stvaralaštva, misleći da će moći svojom veštinom postati valjan pesnik, taj ostaje šeprtlja, i njegovu poeziju, kao razumsku stvar, pomračuje poezija onoga koji peva u zanosu«. Platon: *Ijon, Gozba, Fedar*, prev. M. Đurić, Beograd, 1956, str. 137—138.

3. Usp. Curtius: *Evropska književnost...*, str. 477—478.

4. Usp. isto, str. 85 i dalje.

5. Usp. Branko Bošnjak: *Grčka filozofska kritika Biblije*, Zagreb, 1971.

6. Curtius: *Evropska književnost...*, str. 212—213.

7. Smatram da su glasovite Heideggerove interpretacije Hölderlinovih, Rilkeovih i Traklovih pjesama u tom smislu odgovarajući primjer. Pitanje, međutim, da li i u kojoj mjeri Heidegger doista u nekom smislu i metodički slijedi iskustva stare alegoreze, zahtijevalo bi iscrpno istraživanje koje ovdje, naravno, ne možemo poduzeti. Za nas je ipak instruktivno razlikovanje dviju razina interpretacije koje se pojavljuje u Heideggerovoj prepisci sa Staigerom, objavljenoj u Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation*, Zürich, ²1957, str. 34—49.

8. Usp. npr. navedeno djelo Northropa Fryea: *Anatomy of Criticism*.

9. Usp. stav Claudea Lévi-Straussa: »Danas lakše shvatamo da oba ta načina mišljenja mogu da koegzistiraju i uzajamno se prožimaju, kao što (barem teoretski) prirodne vrste mogu da koegzistiraju i ukrštaju se, jedne divlje, a druge u obliku koji je nastao kao posledica zemljoradnje i pripitomljavanja, iako — baš zbog njihova razvoja i opštih uslova koje on iziskuje — postojanje ovih drugih ugrožava opstanak onih prvih. Ali — žalostilo nas to ili radovalo — još poznajemo oblasti gde su divlja misao, kao i divlje vrste, relativno zaštićene: takav je slučaj sa umetnošću, kojoj naša civilizacija daje status nacionalnog parka, sa svim prednostima i nedostacima koji idu uz jednu tako veštačku formulu; a naročito je takav slučaj sa tolikim još neispitanim sektorima društvenog života, u kojima, zbog ravnodušnosti ili nemoći, a najčešće iz razloga koji još nismo otkrili, divlja misao i dalje cveta«, navedeno djelo *Divlja misao*, str. 256.

10. Usp.: »Gdje svijet postaje slikom, biće se u cjelini uzima kao ono po čemu se čovjek ravna, što on dakle na odgovarajući način hoće privesti pred sebe te imati pred sobom a time u odlučnom smislu predstaviti. Slika svijeta, bitno pojmljena, ne misli stoga neku sliku o svijetu već svijet poima kao sliku. Biće u cjelini sada se shvaća tako da ono postoji tek i samo ukoliko je postavljeno predstavljajućim-zgotovljujućim čovjekom. Bitak se bića traži i nalazi u predstavnosti bića«. Martin Heidegger: *Doba slike svijeta*, prev. B. Hudoletnjak, Zagreb, 1969, str. 20—21.

POJAM PRIČE

1. »Priča je dakle osnova i kao duša tragedije...«, Aristotel, *Poetika*, str. 19. Usp. također: »Najznatnije od svega jest sastav događaja. Jer tragedija je oponašanje ne ljudi nego čina i života: i sreća je naime i nesreća u činu i svrha je neki čin a ne kakvoća: jesu pak ljudi po značajima nekakvi, a po činima su sretni ili protivno. Ne rade dakle lica zato da oponašaju značaje, nego radi čina primaju i značaje. Zato su događaji i priča svrha tragedije a svrha je najznatnije od svega«, isto, str. 17.

2. U tom smislu egzemplarno je djelo Ernsta Cassirera: *Philosophie der symbolischen Formen, II, Das mythische denken*, Berlin, 1925. Cassirerova je neokantovska orijentacija, smatram, mnogo kritičnija od mnogih modernijih istraživanja koja ne temelju empirijskog materijala izvode mnoge zaključke o mitu, a da pri tome uopće nije jasno što se ima shvatiti kao mit, pa ostaje otvoreno pitanje nisu li interesantne i dalekosežne hipoteze izgrađene na području koje je sasvim proizvoljno određeno.

3. Tako priču određuje npr. Franjo Petračić: »Priča je pripovijedanje događaja, koji doduše nije zajamčen poviješću, ali se uvijek veže o poznato koje mjesto ili o historijsko lice ili o izvjesno vrijeme. Čudesna sredstva i bića nijesu tako bezuvjetno potrebita za priču, kao što su za gatku, ali se i priča rijetko javlja bez take primjese«, *Hrvatska čitanka*, Zagreb, ^{5}1904.

4. Edward Morgan Forster: *Aspects of the Novel*, London, 1927.

5. Boris Tomaševski: *Teorija književnosti*, prev. N. Bogdanović, Beograd, 1973, poglavlje *Fabula i siže*, str. 196—209.

6. Aristotel: *Poetika*, str. 19.

7. Usp.: »Historijsko objašnjavanje utemeljeno na kritici izvora ne svodi doduše činjenice na zakone i pravila. No ono se također ne ograničava ni na golo izvještavanje o činjenicama. Postupak u historijskim znanostima cilja podjednako kao i u prirodnim znanostima na to da se predoči ono postojano i da se povijest učini predmetom«, Heidegger: *Doba slike svijeta*, str. 14.

8. André Jolles: *Jednostavni oblici*, preveo V. Biti, Zagreb, 1976.

9. Usp. poglavlje *Analiza jednog vica* u ovoj knjizi.

10. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, usp. str. 26 i dalje.

11. Platon, naime, dopušta i priču, ali samo kao korisnu laž: »A kada je i kome laž u riječima korisna, to ne zaslužuje mržnju? Zar nije korisna protiv neprijatelja i kod prijatelja onda kada oni iz mahnitosti ili kakve bezumnosti hoće da počine kakvo zlo? Ne služi li nam to kao lijek, kao obrambena mjera? I u pričama, koje upravo sada spomenusmo, slično postupamo: ne znamo kakva je davnina doista bila, pa stoga gradimo priče što više nalik na istinu, te tako činimo laž korisnom«, Platon: *Država*, str. 109.

TEHNIKA PRIPOVIJEDANJA

1. Aristotel: *Metafizika*, prev. B. Gavela, Beograd, 1960, str. 3.

2. Već Lessing u *Laokoonu* (prev. S. Predić, Beograd, 1954) polazi od sukcesije kao bitne osobine književnosti u odnosu na likovne umjetnosti, a Eberhard Lämmert, u navedenoj knjizi *Bauformen des Erzählens*, sukcesivnost smatra karakteristikom epike i na toj pretpostavci razvija složene analize načina na koje se razvija pripovijedanje u različitim tipovima epike. Odnos književnosti i zbilje, međutim, kao i pojam osnovne »jedinice« priče, ne čini nam se u njegovim analizama dovoljno objašnjenim.

3. Usp. Victor Erlich: *Russian Formalism*, The Hague Paris, 1969. Uz navedenu *Teoriju književnosti* Tomaševskoga, također zbornik *Poetika ruskog formalizma*, Beograd, 1970.

4. Prema *Poetika ruskog formalizma*, str. 247.

5. Usp. Viktor Šklovski: *Uskrsnuće riječi*, prev. J. Bedenicki, Zagreb, 1969.

6. Usp. A. N. Veselovskij: *Istoričeskaja poetika*, Leningrad, 1940. Već Veselovski, naime, povezuje motiv s događajem, odnosno životnom situacijom, a formalisti samo svjesno apstrahiraju od te veze, ali je nipošto ne namjeravaju ukinuti. Daljnju razradu onoga što znači događaj u književnosti daje tek J. M. Lotman u *Struktura hudožestvenogo teksta*, Moskva, 1970, str. 280—289; naš prijevod N. Petkovića, Beograd, 1976, str. 302—310.

7. Za našu daljnju eksplikaciju i analizu usp. dio *Tematika*, str. 193—290.

8. Valja imati na umu da je *Teorija književnosti* Tomaševskoga sažet i donekle pojednostavnjen prikaz jednog načina proučavanja književnosti (bolje rečeno: rezultata jednog načina proučavanja

književnosti), koje je ostalo nedovršeno pa je u mnogočemu nužno nedorečeno. Tako je ova eksplikacija ujedno interpretacija koja donekle prelazi okvire onoga što je rečeno u tekstu Tomaševskoga, jer nam taj tekst služi samo kao primjer onog načina analize umjetničke proze koji se ograničeva na »aspekt priče«.

PRIPOVJEDAČ

1. Postoji određena podudarnost između načina mišljenja i filozofskih pretpostavaka tzv. logičkog pozitivizma, s jedne strane, i načina mišljenja i nekih pretpostavaka mnogih tendencija u proučavanju književnosti koje inzistiraju na znanstvenom utvrđivanju strukture književnog teksta, s druge strane, ali je ta podudarnost rijetko izraz dosljedne primjene neopozitivističke filozofije na proučavanja književnosti. Izravni utjecaj neopozitivizma, npr. Wittgensteinovih radova, na proučavanje književnosti redovno je posredovan onim lingvističkim teorijama koje su u većoj ili manjoj mjeri inspirirane neopozitivizmom, te bi njegovo istraživanje zahtijevalo studij cijelog kompleksa složena odnosa: filozofija — lingvistika — proučavanje književnosti. Pokušaj Roberta Weimanna da se cijeli niz suvremenih pravaca u proučavanju književnosti svede na zajedničke pretpostavke neopozitivističke orijentacije stoga je nužno sklon shematizmu i pojednostavnjivanjima koji njegovu načelnu kritiku ne čine osobito utemeljenom (usp.: *»New Criticism« und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft*, Halle /Saale/, 1962). Ipak, u nekim slučajevima, kada se izrazito nekritički koriste određene pretpostavke filozofiranja inspiriranog neopozitivizmom, kao npr. u *Načelima književne kritike* I. A. Richardsa, (usp. naš prijevod N. Koljevića i D. Puvačića, Sarajevo, 1964), smatramo da je kritika neopozitivizma opravdana i u okviru znanosti o književnosti.

2. Usp. vrlo instruktivnu analizu čitanja u navedenom djelu Romana Ingardena *O saznavanju književnog umetničkog dela*, poglavlja I i II.

3. Usp. o tome poglavlje *Point of View in Narrative* u navedenoj knjizi Scholesa i Kellogga *The Nature of Narrative*.

4. Usp. o tim mogućnostima Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1965.

5. Na osnovi eseja Henryja Jamesa, od kojih je vjerojatno najutjecajniji *The Art of Fiction* (1884), angloamerički teoretičari pokušavaju razviti poetiku umjetničke proze, najprije preko svojevrsnog potvrđivanja i sistematizacije Jamesovih teza, npr. u djelima P. Lubbocka: *The Craft of Fiction*, London, 1921. i E. Muira: *Structure of the Novel*, London, 1929, a zatim preko svojevrsne opozicije koja ipak uvažava osnovnu Jamesovu problematsku orijentaciju, kao što je to slučaj u najsustavnijoj i najrazrađenijoj knjizi te tradicije *The Rhetoric of Fiction* Waynea Bootha, Chicago, 1961. Usp. prikaz tog razvitka u knjizi Miroslava Bekera *Moderna kritika u Engleskoj i Americi*, Zagreb, 1973, poglavlje 2.

6. Osim navedene Boothove knjige usp. Ivo Vidan: *Nepouzdani pripovjedač*, Zagreb, 1970.

7. Usp. o tome esej *Filozofija i roman* u ovoj knjizi.

KARAKTER

1. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 349—366, naš prijevod str. 425—431.

2. Tako npr. W. J. Harwey: *Character and the Novel*, London, 1965.

3. Usp. izvrsne analize Scholesa i Kellogga u navedenoj knjizi *The Nature of Narrative*, poglavlje *Character in Narrative*.

4. Usp. Karl Minger: *Theorie des modernen Romans*, Stuttgart, 1970.

IDEJA U KNJIŽEVNOSTI

1. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 240, naš prijevod str. 285.

2. Primjer navodimo po R. Wellek — A. Warren: *Theory of Literature*, New York, 1949, str. 107.

3. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* str. 217—240, naš prijevod str. 257—285.

4. Usp.: »Bar u stvaralačkoj nameri autora — kojem, uostalom, ne polazi za rukom da je

potpuno realizuje — *svako* književno umetničko delo vrši neku određenu, samo njemu samome svojstvenu glavnu funkciju, i to u sebi samome do izvesnog stepena samo *in potentia*, a u prikladnoj konkretizaciji *in actualitate*. Upravo u ovom momentu se književno djelo veoma približava organizmu. I književno delo je nešto što ne samo da *postoji* nego ima i izvestan 'smisao', određen *ratio* svoje egzistencije, svoje 'određenje', Ingarden: *O saznavanju književnog umetničkog dela*, str. 73. Na temelju takva shvaćanja Ingarden zaključuje: »Uopšteno je, međutim, moguće reći sledeće: 'ideju' književnog umetničkog dela čini — u njemu ili pomoću njega konkretno uprizorena - 'pokazana', sintetička, suštinska povezanost uzajamno usklađenih, estetski valentnih kvaliteta, koji dovode do plastičnog konstituisanja određene estetske vrednosti, pri čemu ova vrednost, u prisnom jedinstvu sa osnovom na kojoj se temelji — upravo sa samim umetničkim delom — čini celinu, koja je bar u slučaju velikih, pravih umetničkih dela neponovljiva, 'jedinstvena' i ne može se podražavati«, isto, str. 81.

II DIO

PROBLEMI TEORIJE ROMANA

1. Usp. početak Aristotelove *Poetike*, prijevodi M. Kuzmića, Zagreb, 1912, M. Đurića, Beograd, 1966, Z. Dukata, Zagreb, 1983.
2. Usp. o tome Karl Minger: *Theorie des modernes Romans*, Stuttgart, 1970.
3. Tako npr. Hegel u *Estetici* romanu posvećuje tek neznatnu pažnju.
4. Kako je ovaj esej uvod u moju antologiju *Moderna teorija romana*, Beograd, 1979, za podatke o ovdje navedenim autorima usp. tu antologiju.
5. Usp. navedenu knjigu H. Kaiter — T. Kallen: *Der Roman*
6. Usp. o tome moju knjigu *Filozofija književnosti*, Zagreb, 1985.
7. Ta je opreka razrađena u prvom dijelu ove knjige.
8. Fr. br. 35 i 40.

LUKÁCSEVA FILOZOFIJA I TEORIJA ROMANA

1. Usp. o tome navedenu antologiju tekstova *Moderna teorija romana*.
2. To sam šire pokušao obrazložiti u nekoliko studija u knjizi *Filozofija književnosti*, Zagreb, 1986. Usp. osobito *Znanost o književnosti i filozofija književnosti* i *Temelji znanosti o književnosti*, str. 7—24 i 53—72.
3. Usp. o tome esej iz gore navedene knjige *Hegelov pojam književnosti*, str. 181—185.
4. Navodi prema Lukácsevom predgovoru izdanju *Teorije romana* iz 1963; navedeni prijevod, str. 5—14.
5. Ne mislim da se taj Lukácsev predgovor može shvatiti kao takva »samokritika« kakva u potpunosti odbacuje »mladalačke zablude«, ali se takav ton ipak nazire prije svega u malo neobičnim formulacijama u kojima Lukács govori o sebi u trećem licu, kao o »autoru *Teorije romana*«. To je, međutim, vjerojatno zanimljivije za studij Lukácseve duhovne biografije — koja je možda i sama izuzetno zanimljivo svjedočanstvo za studij sudbine intelektualca u našem vremenu — nego za način kako Lukács raspravlja o romanu, kao što sam u daljem tekstu i pokušao pokazati.
6. *Teorija romana*, str. 67—68.
7. Smatram, naime, da je u tom smislu veoma važno što na kraju *Teorije romana* nailazimo i na ovakve, veoma zanimljive, stavove: »Tek u djelu Dostojevskog ovaj novi svijet biva obilježen daleko od svake borbe protiv postojećeg, kao jedinstvena vizija zbilje. Zato on i njegova forma stoje izvan ovog razmatranja; Dostojevski nije pisao romane, i stvaralački stav koji se ispoljava u njegovim djelima nema ničeg zajedničkog, ni u potvrđivanju niti u poricanju, s evropskim romantizmom devetnaestog stoljeća i s raznolikim, također romantičkim reakcijama. On pripada novom svijetu. Samo analiza forme njegovog djela može pokazati da li je on već Homer ili Dante ovog svijeta, ili samo šalje pjesme koje će kasniji pisci, zajedno sa svojim prethodnicima, splesti u veliko jedinstvo; je li on samo početak ili već ispunjenje«, str. 116.

8. Usp. o tome Helga Gallas: *Marksistička teorija književnosti*, prevela Tamara Marčetić, Zagreb, 1977.

9. Tako se, smatram, Hegelovo shvaćanje romana kao pokušaja da se umjetnički oblikuje totalitet građanskog svijeta, kao pokušaja koji je bitno osuđen na neuspjeh jer tako nešto može uspjeti jedino filozofiji odnosno znanosti, vraća kod Lukácsa, primijenjeno jedino na ono što bismo mogli nazvati »modernim romanom«, imaju u vidu prije svega Kafku, Prousta i Joycea. To ujedno otvara i zanimljiva pitanja o cjelokupnom horizontu sustavnog filozofiranja u našem vremenu, i odnosu takvog filozofiranja prema fenomenu umjetnosti i napose književnosti, koja je prema mojem mišljenju instruktivno otvorio Lucien Goldmann u posmrtno objavljenim fragmentima o Lukácsu i Heideggeru. Usp. naš prijevod Milana Tabakovića pod naslovom *Lukač i Hajdeger*, Beograd, 1976.

10. Usp. o tome moje analize u poglavlju *Idejno-tematska kritika*, u knjizi *Ideja i priča*, Zagreb, [2]1980, str. 154—178.

11. To sam pokušao učiniti u knjizi *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Beograd, 1985; osobito poglavlje *Dekadencija*, str. 41—60.

PRIVATNI SVIJET ROMANA

1. Kayserova teorija književnih vrsta, izložena u poglavlju *Struktura književnog roda* njegove knjige *Jezičko umetničko delo* (prijevod Zorana Konstantinovića, Beograd, 1973, str. 391—456), zapravo je — smatram — pokušaj da se genološka tipologija uskladi s morfološkim teorijama koje načelno ne dopuštaju dedukciju književnih vrsta iz književnih rodova.

2. Usp. navedeno djelo, Lukács: *Teorija romana*.

3. Takvu spekulativnu teoriju književnih rodova pokušao sam analizirati u eseju *Teorije književnih rodova* u navedenoj knjizi *Pitanja poetike*, a prednosti i nedostatke takvog općeg shvaćanja književnosti u poglavlju *Hegelov pojam književnosti* navedene knjige *Uvod u filozofiju književnosti*.

4. U analizama političkog pojma javnosti oslanjam se ovdje, kao i u cijelom ovom eseju, na knjigu Jürgena Habermasa *Javno mnjenje*, preveo Gligorije Ernjaković, Beograd, 1969.

5. Za takvu interpretaciju Lukácsevih shvaćanja usp. moj rad *Dekadencija*, u navedenoj knjizi *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*.

6. Mislim, naime, da se ovdje ne može ulaziti u socijalno-historijsku analizu uloge romana u stvaranju javnosti. Usp. u tom smislu poglavlje *Literarna javnost u odnosu prema političkoj javnosti* u navedenoj Habermasovoj knjizi.

7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Estetika, III*, preveo Nikola Popović, Beograd, 1961, str. 436.

8. U strogom smislu, naime, ono što se naziva »pedagoškim romanom«, ili »tendencioznim romanom«, nisu zapravo romani: to mogu biti i vrijednosna djela, ali njihovu vrijednost ne treba tražiti u »području« romana.

MITSKO NASLJEĐE ROMANA

1. Navedena *Teorija romana*, str. 68.

2. Kao što kaže Lévi-Strauss: »Pošto mitskoj misli nije stalo da na jasan način odnekud krene ili nekuda stigne, mitska misao nikad ne kreće duž cele svoje putanje: uvek joj preostaje još nešto da ispuni. Kao i obredi, mitovi su *beskrajni*. *Mitologike, I. Presno i pečeno*, preveo Danilo Udovički, Beograd, 1980, str. 9.

3. Tezu o kulturnim krugovima kritizirao je — prema mojem mišljenju veoma uspješno — Ernst Bloch. Usp. i moju kritiku — na Blochovu tragu — u knjizi *Suvremena književnost*, Zagreb, 1982, str. 12—13.

4. Na toj praktičnoj funkciji mita inzistirao je osobito tzv. funkcionalizam u etnologiji. Usp. kako kaže npr. Malinovski: »Tako je mit nužni sastojak ljudske civilizacije; to nije neka jalova priča, već vredna aktivna sila; to nije intelektualno objašnjenje ili umetnička uobrazilja, već pragmatička povelja primitivne vere i moralne mudrosti«. Branislav Malinovski: *Magija, nauka i religija*,

5. Interpretaciju u tom smislu pokušao sam razviti u uvodnom eseju knjige *Smrt Sancha Panze*, Zagreb, 1981.

6. Lévi-Strauss, naime, kaže: »Nemamo stoga nameru da pokazujemo kako ljudi misle u mitovima, nego kako mitovi sebe misle u ljudima, i to bez njihove svesti o tome. Štoviše, možda treba ići i dalje, kao što smo to već ranije predložili. Naime, apstrahujući svaki sadržaj, mogli bismo da smatramo da se zapravo mitovi na neki način međusobno misle«, (navedene *Mitologike I*, str. 15). No, bez obzira što on takve stavove objašnjava nekim etnološkim pristupom, koji bi valjalo razlikovati od filozofskog pristupa, mislim da oni imaju izravne filozofske konzekvencije, a da takve konzekvencije u najmanju ruku *nisu* povučene u polemici sa Sartreom (*Divlja misao*, prijevod Jelena i Branka Jelić, Beograd 1966, poglavlje *Istorija i dijalektika*), gdje se izričito zastupa stajalište koje ja ne mogu drugačije shvatiti nego kao varijantu tzv. kritičkog realizma u teoriji spoznaje, a u okviru takvog stava nije jasno kako bi se navedene teze mogle braniti.

SUVREMENI ROMAN I SVAKODNEVNI ŽIVOT

1. Kako za svrhu eseja nije potrebno ulaziti u složenu problematiku određenja svakodnevnog života, navodim namjerno obje definicije koje mi se čine podjednako prikladne za analizu kakvu želim poduzeti. Držim, uostalom, da se te dvije definicije ne isključuju nego se mogu lako uskladiti, a to na stanovit način i čini Agnes Heller u knjizi *Svakodnevni život*, prevela O. Kostrešević, Beograd, 1978; različito od Henrija Lefebvra, koji u svojoj poznatoj raspravi *Kritika svakidašnjeg života* (naš prijevod P. Vranickog, Zagreb, 1959) svakodnevni život shvaća uglavnom kao »ono što se svaki dan zbiva«.

2. Mislim da su romani Johannesa M. Simmela — osobito njegov poznati bestseler *Odgovor zna samo vjetar* — dobar primjer za takvu tendenciju. Premda su ti romani na prijelazu između »visoke književnosti« prema zabavnoj književnosti, oni su, prema mojem mišljenju, ipak kako po svojoj namjeni tako i po osnovnoj koncepciji »zabavni romani«: oni se služe uglavnom već »priznatim« sredstvima za »osvajanje široke publike«, ali se također koriste i suvremenim tehnikama (npr. unutarnjim monologom, montažom, umetnutim esejem) koje se često veoma umješno pojedno- stavnjuju kako bi ih mogao lakše »svladati« i čitalac kojeg zanima isključivo zabavna fabula.

3. Usp. slijedeći esej u ovoj knjizi.

4. Lako je uočiti kako srednjovjekovna legenda npr. ima sasvim drugačiji odnos prema događaju nego novela ili roman, i kako samo određenje onoga što će važiti kao događaj ovisi o shvaćanju svakodnevice. Legenda je tako jednostavno »izgrađena« na ideji čuda, koje stoga i nije zapravo događaj nego je »odbljesak« prave stvarnosti u nepravoj stvarnosti svakidašnjice. Čudo stoga ne može biti okosnica legende, kao što je događaj okosnica, recimo, Boccacciovih novela. Legenda je paradigma onoga što se mora dogoditi ako se živi na pravi način, a novela i roman ne mogu biti primjeri koje valja nasljedovati nego mogu biti jedino uzorci mogućeg »odstupanja« od svakodnevice. S druge pak strane čudo u bajci nikog ne začuđuje, pa nije ni čudo ni događaj; bajka je zato sva u jednoj jedinoj razini koja je istovremeno i svakodnevica i prava stvarnost; ona nije ni paradigma ni projekt, nego je način na koji se svakodnevica uopće može shvatiti kao stanovit sustav odnosa.

5. *Teorija romana* napisana je 1914/15, a Bulgakov je svoj roman pisao najvjerojatnije između 1920. i 1930.

6. *Teorija romana*, str. 63.

7. Kako Lukácseva *Teorija romana* zadržava perspektivu Hegelove filozofije pokušao sam pokazati u eseju *Filozofija i roman* u ovoj knjizi.

8. Usp. o tome prema mojem mišljenju uspjelu interpretaciju Milivoja Jovanovića u knjizi *Utopija Mihaila Bulgakova*, Beograd, 1972.

9. Znam da tome protuslove danas brojni pokušaji, prije svega oni znanstvene fantastike, a zatim i oni u kojima se roman jednostavno odriče tzv. realističke motivacije. Ne mislim dakako osporavati mogućnost da se napišu vrijedna književna djela u vrstama koje se nazivaju »fantastikom« ili »znanstvenom fantastikom«; mislim jedino da takva djela više ne mogu pripadati onom tipu književne proizvodnje koji zovemo »romanom«.

10. Usp. Georg Lukács (Georg Lukač): *Tomas Man*, preveli I. Lisičar i V. Stojić, Beograd, 1958.

11. Prema Kayserovom određenju u navedenoj knjizi *Jezičko umetničko delo*, str. 424.

12. Usp. prema mojem mišljenju do danas nenadmašenu analizu tog fenomena, fenomena *das Man*, u djelu *Sein und Zeit* Martina Heideggera, Tübingen, [8]1957, str. 126—130.

13. Usp. André Jolles: *Jednostavni oblici*, preveo V. Biti, Zagreb, 1979.

14. Usp. o tome M. Bahtin: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, preveli I. Šop i T. Vučković, Beograd, 1978. Vrsne Bahtinove analize »narodne kulture srednjeg vijeka i renesanse«, naime, prema mojem mišljenju otvaraju i zanimljive aspekte istraživanja utjecaja Rabelaisova duha i stila na prozni izraz od renesanse do modernizma. Neće svakako biti slučajno što se može pratiti gotovo pravocrtni razvoj evropskog romana od *Don Quijotea* do *Traganja za izgubljenim vremenom*, dok je utjecaj *Gargantue* i *Pantagruela* samo sporadičan i relativno ograničen na uže područje komike, ali u naše vrijeme raste kako na razini zanimanja za Rabelaisa tako i na razini preuzimanja onih tipova izražavanja kakvi u Rabelaisovu djelu dominiraju.

STATUS SUVREMENOG ROMANA

1. Usp. Mihail Bahtin: *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela M. Nikolić, Beograd, 1967.

2. Zanimljivo je da se takva shvaćanja romana javljaju već kod prvih teoretičara koji se bave romanom u 18. st. i da se zadržavaju sve do tzv. pozitivizma.
Usp. npr. H. Keiter — T. Kellen: *Der Roman*, Essen, [4]1912.
Usp. također prikaze: Karl Minger: *Theorie des modernen Romans*, Stuttgart, 1970 ili B. Rang: *Der Roman*, Freiburg, 1950.

FILOZOFIJA I ROMAN

1. Poređenje direktno upotrebljava R. M. Albérès (*Istorija modernog romana*, prev. M. Vidaković, Sarajevo, 1967), ali je slično shvaćanje romana kao književne vrste koju je nemoguće formalno odrediti prisutno u nizu suvremenih rasprava o romanu. Usp., npr., B. Rang: *Der Roman*, Freiburg, 1950.

2. To su, npr., poznata razgraničenja između umjetničkog i znanstvenog jezika (usp. Richards: *Načela književne kritike*) ili pokušaji da se razlika između filozofije i književnosti pronađe u dimenziji stila.

3. Prvi dio *Don Quijotea* izlazi 1605, drugi dio 1615, a *Rasprava o metodi* 1637.

4. Takva određenja nalaze se već u Hegelovoj *Estetici*, a na njih upozoravaju brojni teoretičari romana od početka našeg stoljeća do danas. Usp. H. Keiter — T. Kellen: *Der Roman*, Essen, [4]1963.

5. Lukács: *Teorija romana*, str. 68.

6. Usp. analize A. Kojèvea u djelu *Kako čitati Hegela*, preveo A. Habazin, Sarajevo, 1964.

7. Lako je primijetiti da, npr., Hegel u *Estetici* pridaje relativno malo pažnje romanu, potcjenjujući tako njegov svjetsko-povijesni značaj, ali zato roman od Swifta do Tolstoja rijetko propušta priliku da ironizira ili na bilo koji drugi način obescijeni napore filozofije.

EKSKURS

SMRT SANCHA PANZE

1. Miguel de Cervantes Saavedra: *Bistri vitez don Quijote od Manche*, *II*, preveo I. Velikanović, Zagreb, 1967, str. 579.

2. Rainer Maria Rilke: *Zapisi Maltea Lauridsa Briggea*, preveo O. Šolc, Zagreb, 1957, str. 23.

3. Marcel Proust: *Pronađeno vrijeme*, preveo V. Tecilazić, Zagreb, 1965, str. 339.

III DIO

TEORIJA NOVELE

Uvod

1. Takva bi stajališta odgovarala dosljednom nominalizmu i dosljednom realizmu u teoriji spoznaje. Kako se problematika teorije književnih vrsta, međutim, ne može svesti na spoznajnoteorijsku problematiku, upozorio bih ovdje samo da Croceovo shvaćanje vrste s jedne, a Staigerovo s druge strane, prema mojem mišljenju ne mogu poslužiti kao temelj teorije novele: za Crocea novela mora biti tek konvencionalno određeno ime za djela koja su možda slična po sasvim nebitnim osobinama, a za Staigera bi ona mogla biti samo hibridna vrsta u kojoj se miješaju epski i dramski »stil«. Usp. o tome, npr., Klaus W. Hempfer: *Gattungstheorie*, München, 1973.

2. Ako ustvrdimo, naime, da se opis novele mora ograničiti na opis samo književnoumjetnički vrijednih novela — što je stajalište koje se očito teško može lako odbaciti — lako je zaključiti da vrijednosni sudovi prethode svakom zaključivanju i svakoj vrsti analize. Daljnja tvrdnja, da su vrijednosni sudovi u svakom slučaju samo subjektivni sudovi ukusa — koja nipošto nije rijetka u raspravama o književnosti — mora stoga dovesti u sumnju i samu mogućnost opisa koji bi bio općenito prihvatljiv, odnosno objektivan.

3. Ovakav zaključak dopušta da je moguće razviti i neku filozofiju novele koju bi jedino valjalo relativno strogo razlikovati od književnoznanstvene teorije novele, pri čemu te dvije discipline nipošto ne moraju biti u nekom hijerarhijskom odnosu. Štoviše, pitanje o tome koja od njih više »pogađa« novelu, ili koja je više primjerena prirodi književnosti, može ostati potpuno otvoreno.

4. Termin »žanr« upotrebljavam u ovoj raspravi u značenju užem od termina »književna vrsta«. Detaljna obrazloženja o tome data su u početku drugog dijela ove rasprave.

5. Što se tiče problematike teorije romana usp. npr. moju antologiju *Moderna teorija romana*, Beograd, 1979.

Teorija novele i teorija književnih vrsta

1. O različitim biološkim klasifikacijama, koje upozoravaju kako neka opća teorija ili shvaćanje života uvjetuje razvrstavanje životinjskih vrsta, usp. François Jacob (Fransoa Žakob): *Logika života*, prevela D. Marucić-Pavlović, Beograd, 1978.

2. Za takvo shvaćanje znanosti usp. Thomas Kuhn (Tomas Kun): *Struktura naučnih revolucija*, preveo S. Novaković, Beograd, 1974.

3. To se, smatramo, može dokazati kako analizom Aristotelove filozofije u cjelini (uz napomenu da i *Poetika*, bez obzira na njenu specifičnu namjenu, prirodno sadrži temeljnu orijentaciju i neke bitne osobine Aristotelova filozofiranja), tako i interpretacijom glasovitih stavova iz *Poetike* o »životu« tragedije.

4. Izraz »duhovno životinjsko carstvo« upotrebljava Hegel u *Fenomenologiji duha* kada opisuje takav stupanj u razvoju spoznaje (odnosno svijesti) na kojem se uočavaju bitne duhovne razlike, a da se ne vidi njihovo temeljno zajedništvo. Poglavlje pod tim naslovom posvećeno je zapravo analizi umjetnika odnosno intelektualca i uključeno je u karakterističan odjeljak *Individualitet koji je sâm o sebi i za sebe realan* (prijevod V. Sonnenfelda, Zagreb, 1955, str. 216 i dalje).

5. Usp. o tome Mira Janković: *Novela u američkoj književnosti*, Zadar, 1977, str. 4 i dalje.

6. Usp. o tome Frano Čale — Mate Zorić: *Uvod u Boccaccia*, u knjizi Giovanni Boccaccio: *Djela I*, Zagreb, 1981, poglavlje *Boccacciova baština i renesansna novela*.

7. Prema prijedlogu Pavla Pavličića u članku *Metodološki problemi književne genologije*, časopis *Umjetnost riječi*, 1979, br. 3.

8. Usp. navedeno djelo M. Janković, str. 17—29.

9. Prema poznatom određenju žanra kao institucije u glasovitoj *Teoriji književnosti* R. Welleka i O. Warrena (naš prijevod A. Spasića i S. Đorđevića, Beograd, 1965, str. 259 i dalje).

10. Poznato Forsterovo određenje romana kao proznog djela koje ima više od 50.000 riječi očito je ironično, a neka kvantitativna određenja prema broju stihova ili strofa upotrebljavaju se

ponekad u versifikaciji, ali se čak ni na užem području stihovanih vrsta ne smatraju odlučujućim činiocima klasifikacije.

11. Walter Pabst: *Novellentheorie und Novellendichtung*, Heidelberg, 1967.

12. Benno von Wiese: *Novelle*, Stuttgart, [7]1978.

13. Ruth Kilchenmann: *Die Kurzgeschichte*, Stuttgart, [5]1978.

14. Rafael Koskimies: *Teorija novele*, prevela S. Marinović-Iveković, časopis *Dometi*, Rijeka, 1981, br. 11.

15. Točnije rečeno, smatram da se problem odnosa strukture i funkcije naprosto mora nametnuti svakom proučavanju književnosti koje želi točnije odrediti pojam strukture. Povezanost pak strukturalističke orijentacije s teorijom sistema u širem smislu riječi, opet, zahtijeva i postavljanje, pa i rješavanje, nekih načelnih epistemoloških pitanja koja izravno proizlaze iz nastojanja da se točnije odrede sami temeljni pojmovi. Usp. o tome npr. Niklas Luhman: *Teorija sistema*, preveo F. Zenko, Zagreb, 1981, osobito poglavlje *Dileme funkcije i strukture*, str. 211—215.

16. Smatram da danas već glasovita hipoteza Viktora Šklovskog o nastanku romana povezivanjem novela proizlazi iz još uvijek supstancijalne teorije vrsta, koju su tek Tinjanov, a zatim još odlučnije Lotman, doveli u sumnju, otpočevši ujedno razradu takve relacijske teorije kakva se i ovdje pokušava zacrtati. Ujedno moram napomenuti kako Lotman takvu teoriju nije nipošto povezao s interpretacijom cjelokupne evropske književnosti, što je presudno za moje dalje izlaganje.

17. Pojam jednostavnog oblika upotrebljavam u smislu koji mu daje André Jolles (*Jednostavni oblici*, preveo V. Biti, Zagreb, 1978).

Novela kao književna vrsta

1. o važnosti klasifikacije usp. npr. Michel Foucault (Mišel Fuko): *Riječi i stvari*, preveo N. Kovač, Beograd, 1971.

2. O razlikama između književne vrste kao skupine sličnih djela i kao idealnog tipa usp. moj esej *Teorije književnih rodova* u knjizi *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971.

3. Time želim naglasiti da s tog aspekta nema veće važnosti moja podjela na empirijsku morfologiju i spekulativnu tipologiju u teoriji književnih vrsta koju sam pokušao izvesti u navedenom eseju.

4. Usp. takva određenja u knjizi Judith Leibowitz: *Narrative Purpose in the Novella*, The Hague — Paris, 1974, koju smatram veoma instruktivnom i poticajnom, premda se moja polazišta i zaključci uveliko od nje razlikuju.

5. Takvo shvaćanje romana pokušao sam razviti u eseju *Filozofija i roman* u ovoj knjizi.

6. Mislim prije svega na teoriju rodova Emila Staigera. Usp. naš prijevod *Osnovnih pojmova poetike* u knjizi *Umeće tumačenje i drugi ogledi*, Beograd, 1978.

7. Usp. o tome analize u poglavlju *Poezija i proza* u ovoj knjizi.

8. Usp. o eseju Gerhard Hass: *Essay*, Stuttgart, 1969.

9. Novela i esej odnose se tako s jednog aspekta »paralelno«, a s drugog aspekta »obrnuto« nego roman i filozofija koje sam analizirao u navedenom eseju.

10. To sam pokušao pokazati u poglavlju *Novela i bajka* u ovoj knjizi.

11. Usp. npr. Bruno Bettelheim (Bruno Betelhajm): *Značenje bajki*, preveo B. Vučićević, Beograd, 1979.

Povijest novele

1. Usp. Svetozar Petrović: *Egipatska književnost*, u knjizi *Povijest svjetske književnosti, knjiga I*, Zagreb, 1982, 27—31.

2. Usp Glorija Rabac-Čondrić: *Tragom novele do Boccaccia*, u knjizi *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, Zadar, 1963/64, sv. 5.

3. Naravno da se ni istraživanje porijekla novele — kakvo je npr. poduzeto u gore navedenoj studiji — ne može zamisliti bez nekog okvirnog pojma novele, pa prema tome neovisno o bilo kakvoj teoriji novele. U ovdje poduzetom nacrtu teorije novele, međutim, za utvrđivanje funkcije novele u komunikacijskom sustavu književnih vrsta nužna je dimenzija povijesti novele, a pitanje o njenom porijeklu može se razmatrati i sasvim neovisno o samoj povijesti novele jer je struktura novele pretpostavka koja je izvedena iz njene funkcije, dakle iz povijesti novele.

4. Jacques Le Goff: *Srednjovekovna civilizacija Zapadne Evrope*, prevela D. Stošić, Beograd, 1974, str. 243. i 374.

5. Mislim prije svega da interpretacije koje se oslanjaju na Heideggerovu filozofiju kasnije faze, u kojoj se nazire ideja o »konzistenciji« srednjeg vijeka.

6. Kao što piše Le Goff u gore navedenom djelu: »Srednjovekovni čovek nema nikakvog smisla za slobodu — po modernoj koncepciji. Sloboda je za njega privilegija, i reč se češće upotrebljava u množini. Sloboda je obezbeđen status, 'pravo mesto pred Bogom i pred ljudima', prema definiciji G. Tellenbacha, uklapanje u društvo. Nema slobode bez zajednice. Ona može da postoji samo u zavisnosti, kada viši obezbeđuje potčinjenom poštovanje njegovih prava. Slobodan je čovek onaj koji ima moćnog zaštitnika« (str. 328).

7. Usp. o tome poglavlja o romanu u navedenoj mojoj knjizi *Ideja i priča*.

8. Usp. o tome Arnold Hauser: *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, I tom*, preveo V. Kostić, Beograd, 1966, str. 259—302.

9. Što se tiče funkcije okvira usp. J. M. Lotman: *Struktura umetničkog teksta*, preveo N. Petković, Beograd, 1976, str. 277—287.

10. Prema analizama glasovite knjige Romana Ingardena *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

11. Miguel de Cervantes (Migel de Servantes): *Uzorne novele*, preveli H. Alkalaj i D. Vrtunski, Novi Sad, 1981, st. 16.

12. Usp. o tome navedeni *Uvod u Boccaccia* Čalea i Zorića, kao i Friedrich Malone: *Outline of Comparative Literature*, Chapel Hill, 1954, str. 70. i dalje.

13. Usp. pogovor navedenim *Uzornim novelama*, Duško Vrtunski: *»Uzorne novele« Migela de Servantesa*.

14. Mislim da je to zaključak koji se može izvesti i iz Propovih analiza. Usp. *Morfologija bajke*, preveli P. Vujičić, R. Matijašević i M. Vuković, Beograd, 1982.

15. O statusu romana usp. esej *Status suvremenog romana* u ovoj knjizi.

16. Točnije rečeno, prema terminologiji Borisa Tomaševskog u knjizi *Teorija književnosti*, prevela N. Bogdanović, Beograd, 1972, str. 202 i dalje.

17. Ako, naravno, esteticizam i avangardu shvatimo kao određena književnopovijesna razdoblja, ili pak kao pravce odnosno orijentacije koje se mogu odrediti i po određenoj književnoj strukturi prisutnoj u samim književnim tekstovima.

18. Mislim prije svega da diferencijaciju između tzv. zabavne ili trivijalne književnosti i »ozbiljne« ili »visoke« književnosti koju sam pokušao zacrtati u eseju *Zabavna i dosadna književnost*, u navedenoj knjizi *Pitanja poetike*.

19. Usp. o tome Aleksandar Flaker *Poetike osporavanja*, Zagreb, 1982.

Diferencijacija vrste i terminološka pitanja

1. Pozivam se ovdje na Wittgensteinovu teoriju (usp. Ludwig Wittgenstein [Ludvig Vitgenštajn]: *Filozofska istraživanja*, prevela K. Maricki-Gradanski, Beograd, 1969) jer mi se ona čini bez obzira na sve nedostatke i nedorečenosti, u najmanju ruku znatno »upotrebljivijom« od Heideggerove koja bi nas ovdje, prema mojem mišljenju, veoma lako izravno vodila do potpuno arbitrarnih zaključaka.

2. Usp. npr. kako o romanu i noveli piše već 1877. Franjo Petračić u *Hrvatskoj čitanki*: »*Romanu* je ime iz Francezke. Ondje se njim označivala pjesnička pripoviest u romanskom, tj. pučkom jeziku naspram latinskome. Roman prikazuje prozom događaje ili život ljudski... Tečajem vremena nastale su vrsti romana. U 17. vieku bilo je junačkih i vitežkih, pastirskih i pustolovnih romana. U 18. vieku zametnuli su se i procvali u Inglezkoj obiteljski romani i Robinsonade, historijski, politički, filozofijski, sentimentalni, humoristički i umjetnički romani... Novela je iz Italije, gdje se najljepše pojavljuje u *Dekameronu* Boccacciovu (u 14. vijeku). Ona je manja od romana, a razlikuje se od pripovietke zanimljivim i neobičnim sadržajem...« (str. 124).

3. Usp. o tome poglavlje *O terminima i definiciji novele* u navedenoj knjizi Mire Janković *Novela u američkoj književnosti*. Također raspravu Mirjane Popović-Radović *O kratkoj priči*, u časopisu *Književna kritika*, Beograd, 1979, br. 2.

4. Takvo odredenje priče pokušao sam izvesti u eseju *Pojam priče* u ovoj knjizi.

5. Kako o tome ne mogu dovoljno suditi, ovi su zaključci izvedeni iz navedene knjige Mire Janković.

ESEJ O ESEJU

1. Usp. Georg Lukács: *O suštini i obliku eseja*, u knjizi *Duša i oblici*, prevela Vera Stojić, Beograd, 1973, str. 32—55.

2. Tako npr. Gerhard Haas u knjizi *Essay*, Stuttgart, 1969, koja je vrlo dobar pregled književnoznanstvene teorije eseja, često navodi i upotrebljava Lukácseve analize. Usp. npr. str. 39 i dalje.

3. Georg Lukács: *Teorija romana*, preveo K. Probić, Sarajevo, 1968.

4. Na ovom mjestu naravno ne mogu ulaziti u raspravu o kontinuitetu ili diskontinuitetu Lukácseva misaonog razvoja, pa samo napominjem da sam slijedeće teze pokušao u nešto drugačijem okviru razviti u poglavlju *Idejno-tematska kritika* u knjizi *Ideja i priča*, Zagreb, 1980.

5. Mislim ovdje naravno na Šklovskog, a što se tiče odredenog slaganja izmedu njega i Lukácsa, koje se pored svih razlika može pokazati, usp. *Problemi teorije romana*, u ovoj knjizi.

6. Za takvo shvaćanje romana usp. *Filozofija i roman* u ovoj knjizi.

7. Baconovo djelo, uostalom, nosi naslov *Eseji ili savjeti politički i moralni*: usp. naš prijevod B. Nedića, Beograd, 1969. Što se pak tiče ovdje iznesenog shvaćanja novela, usp. *Teoriju novele*, u ovoj knjizi.

8. Prema odredenjima pojmova ideje i priče koja sam pokušao izvesti u prvom dijelu ove knjige.

9. Usp. Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*, u knjizi *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main, 1965, str. 9—49.

NOVELA I BAJKA

1. U već navedenim djelima: *Teorija književnosti* i *Wesen und Formen der Erzählkunst*.

2. Usp. prikaz različitih shvaćanja i povijesnog razvitka novele: Benno von Wiese: *Novelle*, Stuttgart, ^{4}1969, a prikaz različitih shvaćanja bajke: Max Lüthi: *Märchen*, Stuttgart, 1962.

3. W. Pabst: *Novellentheorie und Novellendichtung*, Hamburg, 1953.

4. Ovaj opis stila bajke temelji se uglavnom na izvrsnim analizama Max Lüthija u knjigama *Das europäische Volksmärchen*, Bern, 1947, i *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen, ^{2}1964, premda sadrži i neka moja zapažanja.

5. Kao što uvjerljivo utvrduje V. J. Propp u *Morfologija skaski*, Moskva, ^{2}1969.

6. Usp. Hermann Pongs: *Das Bild in der Dichtung*, *II*, Marburg, 1969, str. 97—118.

7. Kao što Bronislaw Malinowski pokazuje u raspravi *Mit u psihologiji primitivnih naroda*. Usp.: »...Teza ovog dela je da postoji uska veza izmedu reči mita, svetih priča jednog plemena, s jedne strane, i njihovih ritualnih postupaka, njihovih moralnih ideja, njihove društvene organizacije i čak njihovih praktičnih aktivnosti, s druge strane«. *Magija, nauka i religija*, prev. A. Todorović, Beograd, 1971, str. 90.

8. Bajku svodi na optativ Jolles u navedenom djelu *Einfache Formen*, a Roman Jakobson je sklon da je shvati kao »društvenu utopiju« u raspravi *O ruskim bajkama* (*Lingvistika i poetika*, prev. B. Pervaz i dr. Beograd, 1966, str. 35—53).

PROZNA VRSTE

1. Takvo shvaćanje nastoji obrazložiti E. D. Hirsch, Jr. u poglavlju *The Concept of Genre* navedene knjige *Validity in Interpretation*.

2. Sistematizaciju tih postupaka pokušao sam dati u raspravi *Teorije književnih rodova* u navedenoj knjizi *Pitanja poetike*.

3. Tako zaključuje npr. Hans Robert Jauss u raspravi *Teorija rodova i književnost srednjeg vijeka*, *Umjetnost riječi*, 1970, br. 3, str. 327—352.

4. To je otprilike koncepcija koju slijedi i razvija poznato djelo Roberta Petscha *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle (Saale), 1934. Usp. takoder H. Seidler: *Die Dichtung*, Stuttgart, 1965.

5. To bi bilo, smatramo, stajalište dosljedno empirijski orijentirane poetike, otprilike u onom smislu kako su je zamislili ruski formalisti. Ne čini mi se, medutim, da ga Tomaševski provodi do posljednjih konzekvencija, jer on doduše tvrdi, s jedne strane, da je roman »veliki« pripovijedni oblik a novela »mali« oblik, ali, s druge strane, nazive »roman« i »novela« koristi i kao oznaku sadržajno odredenijih pojmova. Ta nedosljednost vidljiva je takoder iz podvrsta romana koje su odredene po sasvim drugim načelima no opći pojam romana. Ipak, ne treba u tome vidjeti samo slabost teoretskog izvodenja; prije je to rezultat svojevrsnog uvida, koji možda nije dokraja osviješten ali koji je praktički prisutan, uvida u to da se teorija književnih vrsta ne može osloniti isključivo na empirijsku morfologiju.

6. Jolles: *Jednostavni oblici*, str. 23—61.

ANTICIPACIJA I DESTRUKCIJA — JOSEPH CONRAD: *SRCE TAME*

1. Joseph Conrad: *Lord Jim. Srce tame*, Zagreb, 1981, str. 446. *Srce tame* preveo je u tom izdanju Marijan Despalatović.

2. Isto, str. 390.

3. Usporedbu moderne književne tehnike sa svjetlom reflektora upotrebljava Bernhard Rang u knjizi *Der Roman*, Freiburg, 1950, gdje je obrazložen i pojam »reflektorske tehnike«, a ja sam sličnu usporedbu upotrebljavao u navedenoj knjizi *Suvremena svjetska književnost*, str. 32 i dalje, gdje je ona i šire obrazložena.

4. To sam pokušao u navedenom eseju *Paradigma povijesti književnosti*.

5. Usp. o tome raspravu *Teorija novele*, u ovoj knjizi.

6. Ovdje naznačeno shvaćanje odnosa novele i romana šire je obrazloženo i analizirano u gore navedenoj raspravi.

7. Navedeni prijevod, str. 473.

8. Isto, str. 87.

9. Za tu problematiku usp. pogovor Ive Vidana *Pomorčeve pripovjedačke tajne* u navedenom izdanju *Srca tame*.

10. Ovdje namjerno izbjegavam isključivu upotrebu termina »volja za moć« jer bi ona sama sobom upućivala interpretaciju u pravcu tumačenja inspiriranog Nietzscheovom filozofijom, odnosno u pravcu odredene interpretacije same Nietzscheove filozofije. Ne mislim da je taj pravac načelno pogrešan; čini mi se, štoviše, da bi Heideggerova interpretacija Nietzschea mogla biti pogodna da se provede odredena filozofska analiza dimenzija Kurtzove osobe, ali bi to ipak odvelo analizu *Srca tame* u pravcu koji bi mogao odvratiti pažnju od onih problema koji se ovdje žele postaviti.

11. Prema odredenju Wolfganga Kaysera u navedenoj knjizi *Jezičko umetničko delo*, str. 424.

12. Navedeno izdanje, str. 470.

13. Ne smijemo, naime, zaboraviti da se Faust doslovno susreće s pravim, zbiljskim vragom a don Juan s kamenim kipom koji hoda i govori, pa da oni tako imaju izravna svjedočanstva o tome da zbiljski postoji — barem za njih — svijet „onostranosti".

14. Navedeno izdanje, str. 482.

SUDBINA ROMANA — MIHAIL BULGAKOV: *MAJSTOR I MARGARITA*

1. Mihail Bulgakov: *Majstor i Margarita*, prevela Vida Flaker, Zagreb, 1980, str. 415.

2. O toj podjeli likova usp. studiju Milivoja Jovanovića *Utopija Mihaila Bulgakova*, Beograd, 1975.

3. Usp. u navedenom prijevodu str. 302.

4. Usp. o tome raspravu Ivane Vuletić *Tema Fausta u Bulgakovljevom romanu „Majstor i Margarita"*, u časopisu *Delo*, Beograd, 1981, br. 5, str. 70—81.

5. Günther Anders: *Kafka — za i protiv*, preveo Ivan Foht, Sarajevo, 1955, str. 17. i dalje.

6. O racionalističkom mitu govorim u smislu analiza Theodora Adorna i Maxa Horkheimera u navedenoj knjizi *Dijalektika prosvjetiteljstva*.

7. Te sam teze pokušao objasniti u navedenoj knjizi *Suvremena svjetska književnost*, poglavlje *Suvremena književnost i suvremena stvarnost*.

8. Kako smatram da se roman načelno ne smije tumačiti kao filozofski tekst, nema svrhe analizirati kakva bi se filozofija mogla rekonstruirati ako bismo neke iskaze i stavove u *Majstoru i Margariti* izravno shvatili kao temelj filozofskih teza. Želim samo naznačiti da u tom, ali jedino u tom slučaju, Bulgakovljeva podjela likova teško da može podnijeti kritiku sa stajališta bilo kakve humanističke filozofije koja mora uvažiti i razloge dehumanizacije „ljudi svakodnevice".

PARADOKSI TUMAČENJA — FRANZ KAFKA: *PROCES*

1. Franz Kafka: *Proces*, preveo Bogomir Herman, Zagreb, 1981, str. 181.
2. Isto, str. 183.
3. Usp. Ludwig Wittgenstein: *Filozofska istraživanja*, prevela Ksenija Maricki-Gradanski, Beograd, 1969.
4. Usp. Jurij M. Lotman: *Struktura umetničkog teksta*, preveo Novica Petković, Beograd, 1976, osobito str. 72. i dalje.
5. Usp. navedenu Andersovu knjigu *Kafka — za i protiv*, osobito str. 41. i dalje.
6. Mislim da je jedini nedostatak inače u svakom pogledu veoma dobre gore navedene Andersove studije što interpretaciju Kafkine proze na kraju nastoji „sažeti" u filozofsku poziciju koju naziva „stidljivi ateizam". Mogao bih se, naime, složiti s Andersom da je Kafka zapravo ateist, ali mi se ta problematika ne čini ključnom za interpretaciju njegova djela koje, rekao bih, na određeni način nadilazi okvire dileme teizma i ateizma, jer postavlja pitanja mnogo obuhvatnije no što je to moguće sagledati sa stajališta neke tako određene „pozicije".
7. S tog aspekta ne bih se mogao složiti s inače veoma poticajnim tumačenjem Kafke u knjizi E. M. Meletinskog *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Beograd, 1984, str. 347—364. Premda, naime, ni Meletinski ne poistovjećuje doslovno Kafkinu prozu s mitom, ipak je kod njega jasno izražena teza o remitologizaciji proze dvadesetog stoljeća, pa su razlike između umjetničke proze i mita načelno umanjene, što prema mojem mišljenju vodi do teze o dekadenciji moderne književnosti.
8. Usp. o tom problemu esej *Status modernog romana*, u ovoj knjizi.
9. Svoje mišljenje o tome pokušao sam obrazložiti u eseju *Smrt Sancha Panze*, u ovoj knjizi.

IRONIJA ČITANJA — ITALO CALVINO: *AKO JEDNE ZIMSKE NOĆI NEKI PUTNIK*

1. Italo Calvino: *Ako jedne zimske noći neki putnik*, preveo Pavao Pavličić, Zagreb, 1981, str. 274.
2. Isto, str. 275.
3. Isto, str. 275—276.
4. Isto, str. 276.
5. Isto, str. 276.
6. Isto, str. 276.
7. Isto, str. 276.
8. Usp. o tome moj esej *Filozofija i roman* u ovoj knjizi.
9. Navedeni prijevod, str. 35.
10. Isto, str. 274.
11. Isto, str. 211.
12. Isto, str. 79.
13. Isto, str. 272.

DEMONIZAM MODERNOG ROMANA

1. »Znanstvenost« mislimo ovdje u vrlo širokom i neodređenom smislu, u onom smislu u kojem obično kritičari upotrebljavaju tu riječ kada govore o »prodoru esejistike u roman.«
2. J. P. Eckermann: *Razgovori s Goetheom*, prev. Z. Škreb, Zagreb, 1950, str. 85.
3. Kao npr. Lukácseva analiza (prijevod *Današnji značaj kritičkog realizma*) koja, iako simplificira problem i shematski ga vrednuje unutar dogmatskih kategorija socijalističkog realizma,

ipak govori o cjelini modernog romana čak više no toliko česti napisi koji, zbog pomanjkanja bilo kakve orijentacije, unatoč tolerantnosti ostaju beznačajna zapažanja.

4. Prema L. Goldmann: *Uvod u prva djela Đerđa Lukača*, *Izraz*, 1963, br. 12, str. 420.

5. Lukács: *Teorija romana*.

6. Usp. Hegel: *Ästhetik II*, str. 413. i dalje; u prijevodu str. 436. i dalje.

7. Eckermann: *Razgovori*, str. 85.

8. Ne smijemo zaboraviti da se Lukácseva *Teorija romana* oslanja na Hegela, iako je njeno hegelijanstvo prije prednost nego »grijeh« kao što »ispovijeda« sam Lukács u predgovoru njemačkom izdanju *Die Theorie des Romans*, Berlin — Spandau, ²1963. Hegelova apsolutna metoda omogućuje Lukácsu da pođe sa stajališta kako »razvojnim tendencijama povijesti pripada viša zbiljnost nego 'činjenicama' puke empirije« (citat prema D. Pejović: *Protiv struje*, Zagreb, 1966, str. 128) i da tako prevlada pozitivizam različitih napisa o sličnim problemima koji »od trešnje i jabuke ne vide voće«. Ali Hegelova spekulativna metoda nosi sobom, nema sumnje, i velike opasnosti, pogotovu kada se pokušava empirijski poduprijeti ili opravdati (što Lukács čini osobito često u svojoj kasnoj fazi). Tako, čini se, i u *Teoriji romana* logički izveden tip romana kojem je paradigma Goetheov *Wilhelm Meister* nije najuspjeliji izvod i najbolja teza toga inače izvrsnog djela.

9. Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*, str. 25.

10. Termin »klasični roman« ne upotrebljava se ovdje u književno-historijskom smislu kao roman epohe klasicizma nego kao opreka modernom romanu koji, kao što se vidi iz prethodnih eseja, ne smatramo pravim romanom. Dakako da tvrdnja kako moderni roman nije pravi roman ne označava nikakvu vrijednosnu ocjenu.

11. Prema Hegel: *Ästhetik II*, str. 452; prijevod str. 476.

12. U tom smislu mogli bismo, možda dosljednije, kazati da nije *Wilhelm Meister* nego Proustov ciklus *U traganju za izgubljenim vremenom* logički posljednji roman. Proust se konzekventno odriče i vlastitog života u ime svog romana, jer njegov roman niječe zapravo zbiljnost bilo kakva života osim života u romanu, odnosno života posvećenog romanu. Zato poslije Prousta postaje centralno pitanje romanopisca: Kako napisati roman? a ne: Kako korespondiraju roman i život? što je bilo centralno pitanje klasičnog romana (vidljivo npr. u Goetheovu naslovu *Dichtung und Wahrheit*).

13. Prema *Teoriji romana*.

14. Beckett: *Molloy*, citirani prijevod str. 90.

15. Thomas Mann: *Doktor Faustus*, prev. K. Petrović, Sarajevo, ²1965, str. 338.

16. A. Gide: *Krivotvoritelji novca*, prev. D. Smičiklas, Zagreb, 1952, str. 59.

17. Kao što glasi moto romana J. P. Sartrea *Mučnina*: »To je momak bez važnosti za općenitost, to je samo pojedinac.«

18. Na isti način znanstveno orijentirana estetika (N. Hartmann) ili fenomenologija književnog djela (R. Ingarden) otkriva slojeve umjetničkog odnosno književnog djela. To je otkriće suvremene znanosti o umjetnosti, međutim, relativno plodna znanstvena hipoteza koja se doista može uspjelo primijeniti za određene svrhe, ali ne valja zaboraviti kako je »slojevita struktura« i u tOm pogledU tek rezultat jednog pristupa umjetnosti, našire shvaćenog načina promatranja, a ne neka fundamentalna istina na temelju koje bi se daljim istraživanjima mogla »odgonetnuti tajna umjetnosti«.

19. Odnos modernog romana prema psihoanalizi ne ovisi tako jedino o stavu romanopisca prema Freudovoj doktrini, nego o identičnom načinu promatranja odnosno analize ličnosti, što se ovdje nastoji pokazati u daljem izlaganju.

20. Sartre: *Mučnina*, str. 179.

21. Usp. predgovor S. Marića dolje citiranom prijevodu Lautréamontovih djela.

22. Lautréamont: *Sabrana dela*, prev. D. Kiš i M. Miočinović, Beograd, 1964, str. 130.

23. Broch: *Vergilijeva smrt*, stR. 145—146.

24. Isto, str. 113.

25. Naslov *Besy* naši prevodioci, začudo, različito prevode: *Bjesovi*, *Nečiste sile*, *Zli dusi*.

26. F. M. Dostojevski: *Zli dusi II*, prev. K. Cvetković, Beograd, 1959, str. 548.

27. Šatov to čak izričito naglašava govoreći Stavroginu »'Našeg' razgovora nije ni bilo; bio je samo učitelj koji je besedio velike reči i bio učenik koji je uskrsnuo od mrtvih. Taj učenik sam ja, a vi ste učitelj«, (isto, str. 303).

28. Sa stajališta kršćanske moralke Dostojevskog Stavrogin je, dakako, i moralno negativan junak, ali ovdje ne mislimo na to. Budući da dimenzije Stavroginova lika prelaze okvire moralke, pa i

moralke njegova vlastitog stvaraoca Dostojevskog, Stavrogin je *već* negativan junak utoliko što stoji na početku plejade likova modernog romana koji više nisu »junaci priče«, nego »predmeti analize«.

29. Kao mislilac Stavrogin bi se mogao »zaustaviti« jedino na stajalištu koje bi odgovaralo nekoj vrsti Hegelova apsolutnog znanja, tj. onoga časa kada bi sebe, odnosno kretanje vlastite spoznaje shvatio kao moment samospoznaje apsoluta. Ali Dostojevski uviđa, ili osjeća, kako Stavrogin ne može učiniti taj korak jer bi ga on samo vratio religiji koja bi sada bila tek filozofska religija; kako Stavrogin ne može biti »spašen« jer je po svojoj strukturi upućen na beskonačni progres mišljenja, ili, drugačije rečeno, da filozofska religija nije religija nego rezignacija. Čovjek znanosti morao bi se odreći sâm sebe shvativši se kao trenutak Znanosti, koja bi bila božanstvo, ali tada više ne bi bio čovjek nego *samo* filozof odnosno učenjak.

30. Hauser: *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, str. 350.

31. Isto, str. 351.

32. L. Wittgenstein: *Tractatus loGico-philosophicus*, prev. G. Petrović, Sarajevo, 1960, str. 189.

33. Usp. npr. Gideove stavove: »Vanjski događaji, nezgode, ozljede spadaju u kino; pravo je da mu ih roman prepusti. Čak ni opis lica po mom mišljenju zapravo ne spada u ovu književnu vrstu. Da, zaista, čini mi se da se čisti roman (i u umjetnosti kao svagdje, jedino mi je čistoća važna) ne treba time baviti«, (*Krivotvoritelji novca*, str. 61), te: »Dosad je, čini mi se, tragika gotovo izmakla književnosti. Roman se bavio nesrećama sudbine, srećom i nesrećom, društvenim odnošajima, sukobom strasti, značajevima, ali se nimalo nije bavio samom čovjekovom bitnošću«, (isto, str. 100). Ili, npr. V. Woolf: »Ništa — nikakav 'metod', nikakav eksperimenat, čak ni najneobuzdaniji — nije zabranjen, sem laži i pretenzija. 'Pravi materijal za prozu' ne postoji; sve je pravi materijal za prozu; svako osećanje, svaka misao; svaki kvalitet mozga i duha koji uzmemo u razmatranje; nijedna percepcija nije na odmet«. (*Eseji*, prev. M. Mihajlović, Beograd, 1956, str. 88).

34. Naslov romana Nathalie Sarraute.

35. Curtius: *Eseji*..., str. 95.

36. Franz Kafka: *Proces*, prev. V. Pečnik, Beograd, 1953, str. 191.

37. Stoga za objašnjenje »apsurdne« činjenice da Kafkini junaci nisu buntovnici nego radije prihvaćaju svoju sudbinu odnosno, ako joj se opiru, opiru joj se ne poričući je, nije neophodno sociološko, psihološko i teološko objašnjenje kojima su skloni interpretatori Kafkinih romana.

38. Tako, na primjer, Josef K. u romanu *Proces* raspreda sve moguće razloge zbog koji su mu nepoznati ljudi upali u sobu, zatim sve racionalne razloge zbog kojih bi mogao biti uhapšen i sl., a da ne navodimo kako temeljito analizira sve razloge *pro et contra* svećenik u analizi vlastite priče na kraju djela.

39. »Reflektorskom tehnikom« naziva B. Rang u citiranom djelu *Der Roman* tehniku koju karakterizira »psihološkim iznenađenjem«, »izokrenutom kompozicijom«, »nagovještajem« i »prekidanjem zaključka« (usp. str. 17—42). Bez obzira na to što Rang pojam modernog romana uzima u širem smislu (od Flauberta do danas, uključivši i djela tzv. zabavne književnosti) prije svega sam termin »reflektorska tehnika«, a i neke Rangove karakteristike te tehnike mogu se povezati s našim analizama.

40. A. Moravia: *Dosada*, prev. B. Lukić, Rijeka, 1961, str. 156.

41. H. Glaser ispravno primjećuje da se »seksualno u pjesništvu našeg vremena rijetko pojavljuje u pravim proporcijama« (*Weltliteratur der Gegenwart*, Frankfurt/Main, 1962, str. 244), jer se ono doista rijetko javlja u *racionalnim* proporcijama budući da ga moderni romanopisac nužno osjeća kao nešto *iracionalno*.

42. Teško bi bilo tvrditi da je naše vrijeme u tom pogledu slobodnije od npr. helenizma ili renesanse i da su npr. *Zlatni magarac*, *Dekameron* ili *Gargantua i Pantagruel* manje »slobodni« od modernih romana.

43. Usp. kako, na primjer, Curtius govori o *Uliksu*: »Ali nikada nije s tako hladnom naučnom temeljitošću osvijetljeno čitavo područje čulnih i duševnih reakcija koje mogu izazvati fiziološki fenomeni seksualiteta i funkcije izlučivanja... U *Ulyssesu* se sad sve ovo razgolićuje, i to čini knjigu muzejom seksualne psihologije i sakotologije«. (*Eseji*..., str. 91).

44. U već spomenutom Wittgensteinovu *Traktatu* prisutne su mnoge tendencije koje se ovdje pokušavaju otkriti i u modernom romanu. Ne samo iracionalizam kao posljedica krajnje racionalnosti i pokušaja da se točno, egzaktno i nedvosmisleno odredi »izrecivo«, nego i čitav napor mišljenja korespondira, u nizu detalja koji se ovdje ne mogu analizirati, tendencijama unutar modernog romana. Primijetimo jedino da bi se, na primjer, prva teza *Traktata*: »Svijet je sve što je slučaj« (cit.

prijevod str. 27) mogla staviti kao moto većem dijelu modernih romana, a da posljednja: »O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti« (str. 189) ne negira postojanje »onog o čemu se nemože govoriti« nego ga, dapače, na neki način potvrđuje.

45. James Joyce: *Uliks*, prev. Z. Gorjan, Rijeka, 1957, str. 938.

VRIJEME U MODERNOM ROMANU

1. Hans Meyerhoff *Time in Literature*, Berkeley and Los Angeles, 1960.

2. Usp. isto, str. 11—84.

3. Hans Reichenbach izričito naglašava: »Određivanjem stvarne strukture vremena bavi se fizika — to je rezultat filozofije vremena«. (*Rađanje naučne filozofije*, prev. S. Đorđević i A. Spasić, Beograd, 1964, str. 168).

4. Unatoč takvim ogradama Meyerhoff, naročito u glavi *Time and the Modern World*, dotiče mnoga pitanja koja bi, prema našem mišljenju, morala dovesti problematiku cjelokupnog djela na sasvim nove aspekte. Upravo te aspekte pokušava pokazati ovaj esej.

5. Nema sumnje da Meyerhoffove analize mogu poslužiti u morfologiji književnosti, kao što analize Günthera Müllera, na primjer, koje se osnivaju na razlici fizikalnog i biološkog vremena, omogućavaju neku vrstu vremenske tipologije književnosti. (Müllerovo djelo *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, 1947, poznajem na žalost samo preko iscrpnih izvoda na kojima zahvaljujem prof. dru Viktoru Žmegaču.)

6. Usp. npr. stav »starog« Lukácsa: »...Ako uzmemo problem vremena kao primer — realisti kao Tomas Man ni trenutka ne gaje sumnje u čisto subjektivni karakter modernog doživljaja vremena, ma koliko da im je jasno da su ti doživljaji karakteristični za određeni sloj modernih ljudi, da njihove tipične crte dolaze do najplastičnijeg izraza baš u takvim doživljajima. Naprotiv nekritička neposrednost avangardista — kao i modernih filozofa — dolazi do svog značaja u tOme što oni u tim subjektivnim doživljajima vide suštinu stvarnosti« (*Današnji značaj kritičkog realizma*, str. 49).

7. Kada se subjektivno i objektivno vrijeme pored svih razlika uopće ne bi slagalo, čovjek bi mogao postati bog, tj. mogao bi doista zaustaviti barem »svoje« vrijeme, kako je to nemoguće, uvjerava nas i iskustvo, naš »osjećaj« vremena koji nas ipak uvijek na kraju upozorava da »kasnimo« ili »idemo naprijed« prema objektivnom vremenu. No ako na temelju toga zaključimo kako »naše« vrijeme odražava objektivno vrijeme, poznatim teškoćama teorije odraza dodajemo još jednu: *Što* je to što se odslikava u našoj svijesti kao vrijeme?

8. Usp. analize filozofskog pojma vremena u djelu Alexandrea Kojèvea *Kako čitati Hegela*, prev. A. Habazin, Sarajevo, 1964, str. 371—419, na koje se velikim dijelom oslanja ovo izlaganje.

9. Nema sumnje da odnos prema objektivnom vremenu može biti važan aspekt proučavanja književnosti jer romanopisac, na primjer, izabire svoj stav prema vremenu odnosno način na koji upotrebljava vrijeme u romanu (usp. A. A. Mendilow: *Time and the Novel*, New York, 1952, str. 234), ali valja imati na umu kako se na taj način zaboravljaju neki drugi aspekti na to pitanje. Sve, naime, doista ovisi o izboru ako je književnost mišljena isključivo kao slobodna kreacija koja se odnosi u biti jedino na samu sebe, tj. ako književnost ništa ne izražava, objavljuje, govori ili pokazuje, nego je igra koju književnik igra sa svojom maštom prema određenim pravilima. Književnost je tada ne-vremenita jer se polazi od simultanog prisustva cjelokupne književnosti u našoj svijesti. No ako je književnost vremenita, tada je njen odnos prema konkretnom Vremenu vremenski uvjetovan, što će reći: romanopisac, doduše, izabire svoj stav prema objektivnom vremenu, ali je taj njegov stav omogućen stvarno konkretnim Vremenom, tj. on zato i može birati jer se na određeni način već odnosi prema vremenu. Pokušaj da se taj primarni odnos odredi mora uzeti u obzir povijest književnosti, tj. uvjerenje da književnost prolazi temeljito različite stadije odnosno izražava ili objavljuje različite povijesne mogućnosti čovjeka.

10. Usp.: »Jedino čovjek *bitno* stvara i razara. Prirodna stvarnost sadržava, dakle, vrijeme samo ako sadržava ljudsku djelatnost. No, čovjek bitno stvara i razara prema ideji što je u sebi stvara prema Budućnosti. A ideja Budućnosti pojavljuje se u stvarnoj sadašnjosti u obliku Žudnje koja je upravljena na drugu Žudnju, tj. u obliku Žudje za društvenim Priznanjem. No Djelovanje koje se rađa iz ove Žudnje proizvodi Historiju. *Vremena*, dakle, ima samo ondje gdje ima *Historije*« (Kojève: *Kako čitati Hegela*, str. 410).

11. Time, međutim, ne želimo zastupati historizam, jer upravo historizam razbija povijesni kontinuitet na trenutke povijesnog vremena, trenutke koji su na taj način dokučivi jedino u

Diltheyevu *doživljaju*. Kada bi povijest doista i govorila što je čovjek, kao što misli Dilthey, taj se govor ne bi mogao razumjeti jer bi čovjek uvijek bio nov odnosno drugi. Stoga je potrebno da se čovjek i povijest misle u jedinstvu: čovjek jest povijest, a povijest jest Vrijeme.

12. Iako se ova određenja epa slažu s već analiziranim pogledima Emila Staigera, aspekt je ovdje drugačiji. Staigera, naime, zanima analiza fundamentalnih struktura, a ne način njihova pojavljivanja u povijesti. Staigerova izvođenja bliža su zato Kantovu apriorizmu no Hegelovu pojmu vremena kao ljudske povijesti koji je u našem izvođenju, barem u smislu jedne interpretacije, svakako prisutan.

13. Hegel: *Ästhetik II*, str. 431, u prijevodu, str. 454.

14. Isto, str. 431; prijevod, str. 454.

15. Shvaćanje čovjeka kao slobodnog historijskog individuuma ne izrasta iz grčke mitologije odnosno filozofije nego iz hebrejske tradicije koja preko kršćanstva ulazi u evropsku kulturu. Moglo bi se prema tome činiti da kršćanstvo mora donijeti i svršetak epa te nastanak romana. No ne smijemo zaboraviti da kršćanstvo ideju o povijesnosti odnosno vremenitosti čovjeka ponovo »ukida« shvaćanjem da je vremeniti život samo predigra vječnog života poslije smrti. Tako Danteova *Komedija* uspostavlja ponovo »epski svijet« i »epsku vječnost« u onostranosti, a roman izrasta tek u procesu sekularizacije, tj. *sumnje* u život vječni. sumnje koja prebacuje težište interesa na vremenitu prolaznost ovozemaljskog života.

16. Nešto drugačiju koncepciju povijesti romana ima Kayser u spomenutom djelu *Entstehung und Krise des modernnen Romans*. On početak suvremenog romana povezuje s imenicama Richardsona, Fieldinga i Sterna, ali i ta kocepcija utvrđuje građanski karakter romana, tj. »modernog romana«, što je u našem izvođenju adekvatno pojmu »roman«.

17. Keiter — Kellen: *Der Roman*, str. 68.

18. Usp. V. V. Kožinov: *Roman — epos novogo vremeni. Teorija literatury*. Moskva, 1964. str. 122.

19. Joseph T. Shipley: *Dictionary of World Literature*.New Jersey. 1966. pojam *Novel*, str. 283.

20. Prema Lukács: *Teorija romana*.

21. Prema navedenom Kayserovu određenju.

22. Hegel govori o romanu: »Ovdje nastupa carstvo mnogostranih interesa, stanja, karaktera, životnih prilika, i široka pozadina totalnog svijeta, kao što se opet vraća i epsko prikazivanje događaja«. Hegel: *Ästhetik II*, str. 452; prijevod str. 476.

23. Iako Meyerhoff, kao što je već rečeno, ne razmatra problem s ovog aspekta, ipak on zapaža neke »činjenice« iz kojih, međutim, ne izvodi konzekvencije. On, na primjer, piše: »Na ovaj način tehnologija je proširila dimenzije fizikalnog prostora nauštrb vremena, ali je stegnula dimenzije mentalnog 'prostora' na nepotpun trenutak sadašnjosti« (Meyerhoff: *Time in Literature*, str. 111).

24. Za takvo rezignirano Smirenje Lukácsu je primjer Goetheov *Wilhelm Meister*.

25. »Ali ako me snaga bude poslužila da napišem svoje djelo, bar neću propustiti da u njemu nadasve opišem ljude (makar zbog toga bili nalik na nakazna bića) koji zauzimaju tako znatno mjesto, pored onog tako skučenog mjesta koje im je dodijeljeno u prostoru, mjesto koje je, naprotiv, beskrajno produženo — jer istovremeno dodiruju, kao gorostasi zaronjeni u dubinu godinâ, tako udaljena doba između kojih se smjestilo toliko dana — u Vremenu«, (Marcel Proust: *Pronađeno vrijeme*, prev. V. Tecilazić, Zagreb, 1965, str. 431).

26. »Veličina je prave umjetnosti... u tome da ponovo nađe, da povrati, da nam predstavi onu stvarnost koja je daleko od nas, od koje se sve više udaljujemo što postaje sve gušća i nepropusnija konvencionalna spoznaja kojom je zamjenjujemo, onu stvarnost zbog koje se izlažemo velikoj opasnosti, ako umremo, da je ne upoznamo, a koja nije ništa drugo nego naš život. Pravi život, život naposljetku otkriven i rasvijetljen, stoga jedini život zbiljski proživljen jest književnost: onaj život koji u izvjesnom smislu svakoga trenutka prebiva u svim ljudima kao i u umjetniku«, (isto, str. 199).

27. Npr. Curtius: *Eseji*, str. 257—259.

28. Kao što smatra npr. Hauser u citiranom djelu *Socijalna istorija*..., dio II, str. 429—460.

29. Usp. prethodni esej u ovoj knjizi.

30. T. S. Eliot: *Četiri kvarteta*, prev. Šoljan — Slamnig, *Izabrane pjesme*, Sarajevo, 1962, str. 69.

31. William Faulkner: *Krik i bijes*, str. 148.

32. Kada J. P. Sartre u svom eseju o temporalnosti kod Faulknera (usp. cit. prijevod *O književnosti i piscima*, str. 281—289) primjećuje da Faulkner »osakaćuje vrijeme«, da bi tome suprotstavio svoju apsolutnu ideju apsolutne slobode izbora i prema tome slobodne budućnosti, tada

on samo obrće stav »sve je nužno« u »sve je slučajno, odnosno slobodno« i time konstituira vrijeme jedino preko negativiteta: čovjek ništi svoju prošlost. No budućnost prepuštena slučaju nije već »tu« nego je samo ništa prošlosti. Tako i sam Sartre »sakati« vrijeme s obzirom na prošlost,odnosno, u konzekvencijama svodi vrijeme na trenutak ništenja.

33. Faulkner: *Krik i bijes*, str. 115.

34. Herman Broh: *Vergilijeva smrt*, str. 48.

35. Kojève: *Kako čitati Hegela*, str. 389 (napomena).

36. U kojoj je mjeri ova tendencija da govor prijeđe u algoritam već ostvarena, i je li Joyceovo djelo *Finnegan's Wake* najbolji primjer za to, ovdje je dakako nemoguće pokazati. No za tvrdnju da je tendencija koju U. Eco smatra tendencijom otvorenog djela (*Otvoreno djelo*, prev. N. Milićević, Sarajevo, 1965) zapravo razvoj prema algoritmu postoje dosta značajne indikacije. Kada je govor romana čitaocu potpuno nerazumljiv bez posebnog komentara koji je zapravo sporazuman, dogovor o načinu korištenja riječi, onda s pravom možemo pitati što takav jezik bitno razlikuje od jezika matematičkih simbola, i da li on nešto objavljuje, odnosno da li se još uopće nekako odnosi na cjelinu svijeta ili tek na poseban izdvojeni sektor, na jedan poseban »slučaj«.

MIT I JEZIK U ROMANU POSTMODERNIZMA

1. To je lako razabrati usporedimo li npr. interpretacije u knjizi Umberto Eco: *Opera aperta*, Milano, 1962. i one u knjizi Rosario Assunto: *Theorie der Literatur bei Schriftstellern des 20. Jahrhunderts*, Hamburt, 1975.

2. Usp. npr. Alaksandar Flaker: *Proza u trapericama*, Zagreb, 1974, njemački prijevod *Modelle der Jeans Prosa*, Kronberg Ts. 1975.

3. Usp npr. Luis Hars: *Los nuestros*, Buenos Aires, 1966, srpskohrvatski prijevod pod naslovom *Pukovnik igra školice*, Beograd, 1980.

4. Mislim naprosto na mogućnost da se roman prihvati kao mit, tj. da se razumije kao smisleni iskaz o sudbini pojedinca u svijetu bez obzira što se romani ne mogu povezati u sistem kao mitovi i što se očito ne oslanjaju ni na kakvu strogo utvrđenu mitologiju. Iskustveno se, naime, može potvrditi da se određeni romani, npr. *Robinzon*, tretiraju kao mitovi, a da istovremeno nikada nisu prihvaćeni kao pravi mitovi jer im nedostaje mitska izvjesnost objave.

5. Očito se moje shvaćanje mita oslanja uglavnom na Lévi-Straussa, a suprotstavlja Heideggerovom. O tome se, međutim, očito ovdje ne može šire raspravljati.

6. Moje se analize romana ovdje očito oslanjaju na Lukácsevu *Teoriju romana*. Usp. o tome šire moju knjigu *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Beograd, 1985.

ANALIZA JEDNOG VICA

1. U tom smislu čine nam se presudne dvije orijentacije: Sigmund Freud (*Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, prev. T. Bekić, *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, knj. 3, Beograd, 1969) razmatra viceve kao izraz nesvjesne djelatnosti psihičkih energija, a Jolles u navedenom djelu kao nesvjesno, pred-književno stvaralaštvo jezika. Freudova je koncepcija tematska, a Jollesova morfološka: dok prvog pretežno zanima psihički mehanizam nastanka viceva i u vezi s tim njihova tematika, drugi obrađuje uglavnom njihov osnovni jezični oblik.

2. Jolles: *Jednostavni oblici*, str. 249.

3. Usp. Anders: *Kafka — za i protiv*, str. 14—15.

4. Po Aristotelovoj definiciji početka: »Početak je to što samo nije nužno iza nečega drugoga nego iza njega drugo prirodno jest i postaje;...« *Poetika*, str. 19.

5. Šklovski: *Uskrsnuće riječi*, str. 43—44.

6. Herman Broch (Herman Broh): *Vergilijeva smrt*, prev. V. Stojić, Beograd, 1958, str. 113.

7. Naziv je upotrijebljen po djelu: Karen Horney: *Neurotička ličnost našeg doba*, prev. D. Kosović i R. Šaranović, Titograd, 1964, iako smatramo, više u skladu s radovima Ericha Fromma, da je upravo normalna ličnost našeg doba neurotična ličnost.

8. Usp. analizu anksioznosti u navedenom djelu K. Horney, str. 35. i dalje.

9. Freud: *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, str. 183.

10. Isto, str. 240.

SADRŽAJ